

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JANUAR 1959

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES ERSTEN HEFTES

Wolfgang Fortner: Ein wahrlich vertrackter Sachverhalt	1
Hélène Jourdan-Morhange: Georges Auric	4
Jacques Wildberger: Dallapiccolas „Cinque Canti“	7
Willi Reich: Alexander Tscherepnin 60 Jahre alt	11
Das neue Buch	12
Der Stil in der Musik der Gegenwart / Die Musik Amerikas	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	13
Melos berichtet	14
Getanzte Pausen und Henzes „Kammermusik 1958“ im NDR / „Der Glockenturm“ von Ernst Krenek in Duisburg / Viel Musik zu Münchens 800-Jahr-Feier / Hannover tanzt elektronisch / Dortmund: Uraufführung von Erich Riedes Spieloper „Yü-Nu“ / „Die Verurteilung des Lukullus“ in Wuppertal / Kreneks „Lamentatio“ für Chor a cappella / Nürnberg: Gegenwartstheater, geistliche Musik und Ars novissima / Hamburg: Groteske im „Grünen Kakadu“	
Berichte aus dem Ausland	23
Wundersame Wege der Choreographen in Edinburgh / Béla-Bartók-Fest in Basel / Neue Musik bei den Luzerner Festwochen / Mackie Messer in Milano / Moderne Chorwerke und zeitgenössische Opernwoche in Wien	
Blick in die Zeit: Der Schlager auf der Anlagebank	26
Moderne Musik auf Schallplatten	27
Notizen	28
Bilder	
Shindo Tsuji: Kanzan, Terracotta (Baruch) / Francis Travis (Baruch) / Alexander Tscherepnin und Frau Ming Tscherepnin (Buchbinder) / Giseler Klebes „Menagerie“ in der Städtischen Oper Berlin (Saeger)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Ein wahrlich vertrackter Sachverhalt

Die sogenannte Krise der Neuen Musik

Wolfgang Fortner

Walter Abendroth hat in der Hamburger Wochenzeitung „Die Zeit“ (Nr. 46) einen Aufsatz veröffentlicht, der sich mit Fragen der *Neuen Musik* im Lichte bestimmter kulturpolitischer Zusammenhänge auseinanderzusetzen bemühte. Diese Bemühung mußte fruchtlos bleiben, da sie versuchte, *heterogene Einzelfragen* zu einem Ganzen zu vereinigen, aus dem sich dann ein *Bild der Lage* ergeben sollte. Er hat sich hierbei auf eine Kronzeugenschaft gestützt (Melichars „Musik in der Zwangsjacke“), die schon aus geschmacklichen Gründen nicht hätte herangezogen werden dürfen.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, auf Melichars Buch näher einzugehen; dies muß anderen überlassen bleiben, wenn überhaupt der Anspruch des Melicharschen Buches, die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg zu diskutieren, anerkannt werden kann. Walter Abendroth selbst scheint der Ton, in dem Melichar redet, augenscheinlich fragwürdig zu sein, und es steht daher zu hoffen, daß er nicht nur „manchen Lesern“, wie er schreibt, „wenig gerechtfertigt erscheint“, sondern auch ihm selbst.

Aber es geht Abendroth um etwas ganz anderes. Er versucht den Beweis zu erbringen, daß ein Alleinherrschaftsanspruch einer *bestimmten Richtung* der Neuen Musik alle anderen Entwicklungen tottreten möchte, und er bedient sich hierbei ähnlicher Beweisführungen wie Melichar in seinem Buch, auf das er sich ja bezieht. Das muß angesichts einer kritischen Persönlichkeit und eines Komponisten vom Anspruch Abendroths deshalb so sehr bedauert werden, weil die Diskussion von der Auseinandersetzung *um die Sache* auf eine kulturpolitische *Hintertreppe* verschoben wird, auf der unter ernsthaften Leuten nur schwer diskutiert werden kann.

Jeder einigermaßen orientierte Musiker weiß, daß im „Dritten Reich“ nicht nur Schönberg oder Webern, sondern ebenso Hindemith verboten war, während andere Komponisten zumindest höchst unerwünscht waren und selten zu Gehör kamen. Daß nach dem Kriege in Deutschland eine Auseinandersetzung in der Wiederbegegnung mit vielem Vorenthaltenen stattfand, ist selbstverständlich. Es ist kein Geheimnis, daß Komponisten wie *Hindemith*, *Honegger*, *Bartók* und *Strawinsky* als große internationale Namen eine viel größere Rolle spielten als etwa Schönberg oder Webern. Deren kompositorisches Werk hat sich erst in den letzten Jahren zu geschichtlicher Geltung gebracht. Wenn aber die komponierende Jugend der ganzen Welt — von Japan, Korea über Südamerika bis nach Nordamerika und zurück zu den europäischen Ländern — wünscht, mit den kompositorischen Fragen, die zuerst durch das Werk Schönbergs und dann durch das Weberns aufgeworfen worden sind, sich auseinanderzusetzen (und man wird mir als dem Leiter einer großen internationalen Kompositionsklasse einer deutschen Hochschule, der seinen Schülern völlige Freiheit ihrer Entwicklung läßt, eine gewisse Sachkenntnis nicht absprechen), so muß man diese Entwicklung doch wohl als einen geschichtlichen Prozeß begreifen. Man mag ihn bejahen oder bedauern — gewiß ist, daß er nichts, aber auch gar nichts mit deutschem Opportunismus zu tun hat. Wie sollte es auch möglich sein, daß wir wegen eines politischen Alibis eine ganze Welt musikalisch terrorisieren könnten? Wir in unserem kleinen Westdeutschland, das im Rahmen der Welt doch nur seine bescheidene Rolle spielt!

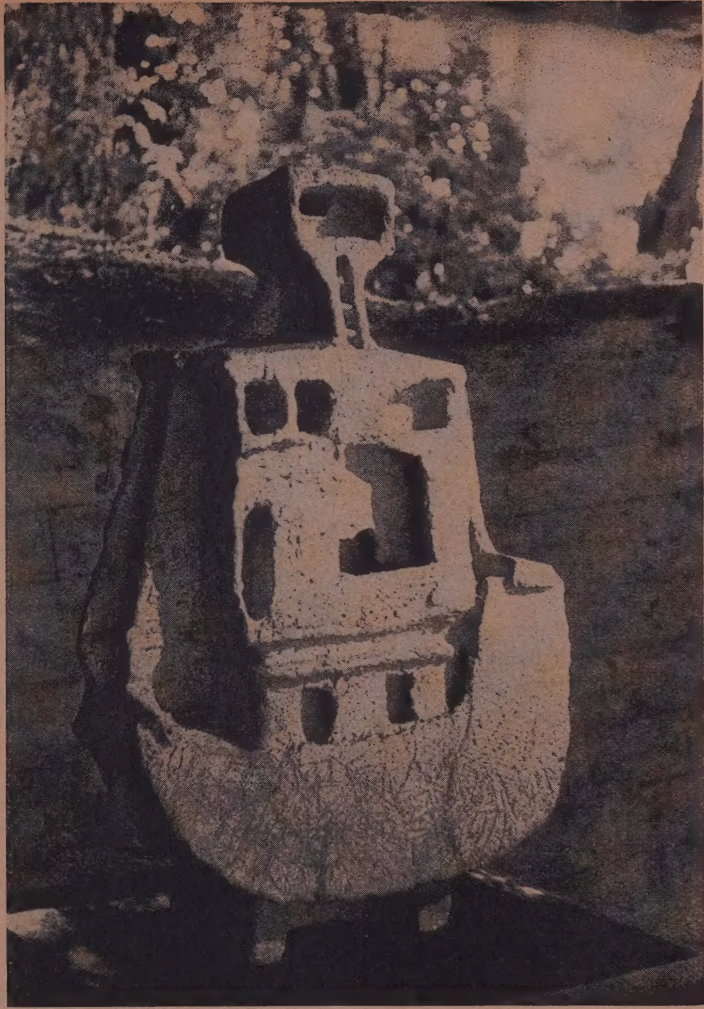
Außerdem: Es wäre leicht, an Hand der Donaueschinger Programme der letzten Jahre die *liberale Vielseitigkeit* nachzuweisen; dasselbe ließe sich von den großen *Musica-viva*-Zyklen und ähnlichen Veranstaltungen für die sogenannte *Neue Musik* in Deutschland sagen, und ich muß in diesem Zusammenhang auf die Dokumentation (1957–1958) „Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland“ hinweisen, die die Deutsche Sektion der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik e. V.“ im C. F. Peters-Verlag, Frankfurt, herausgegeben hat. In Wirklichkeit sind die Internationalen Ferienkurse in Kranichstein ein Treffpunkt junger Komponisten aus der ganzen Welt, die ihre kompositorischen Fragestellungen miteinander diskutieren. Und die aufgeführten Werke sind Zeugnisse dieser Diskussion unter jungen Komponisten.

Daß es hierbei Kämpfe der *verschiedenen Richtungen* gibt (wie zu allen Zeiten der Musikgeschichte), daß sich Kämpfe bis zu Machtansprüchen einzelner Parteien steigern können, daß gar Snobismus auf der einen Seite ebenso steht wie ignorantes Spießertum auf der anderen — wer wollte das bestreiten!

Aber es ist Sache all derer, denen es ernst ist um die Frage nach dem künstlerischen Morgen, den in der *Sache liegenden Wahrheitsanspruch* zu erforschen. Der Komponist wird sich durch Zielsetzungen bestimmen lassen, die für die Entwicklung seines eigenen Wesens die gemäßen sind. Der Kritiker wird sich nicht davon abhalten lassen, die Frage nach der originalen und unverwechselbaren künstlerischen Verwirklichung zu stellen und ihr Niveau nach bestem Wissen zu werten. Auf dieser Ebene *kann* und *muß* zur Sache gesprochen werden.

Wenn aber von der „ungenierten Aufdeckung der Zusammenhänge zwischen dem modernen Musikbetrieb und einem allmächtigen Musikermanagertum, den monopolistischen Interessen gewisser Verlage und deren durch abenteuerliche Querverbindungen und Personalarrangements auf breitester Basis gesicherter Auswirkung“ im letzten Teil des Abendrothschen Artikels die Rede ist, während im ersten Teil von der Zwölftonmusik gesprochen wird, so sieht das nach jener „Entlarvung“ einer „Zwölftonverschwörung“ aus, die schon angesichts der Tatsache einfach lächerlich ist, daß bei den in Frage stehenden großen Weltverlagen (in Deutschland sind es leider nur noch ganz wenige) Komponisten *aller* Stilrichtungen und der verschiedensten Generationen vertreten sind (auch jene Komponisten, die Abendroth als förderungswürdig nennt).

Es hat noch nie einer Sache gutgetan, ein ernsthaftes Anliegen durch Andeutungen von angeblichen „Querverbindungen“ zu vereinfachen und auf eine „andere Ebene“ zu schieben. Das ernste Gespräch sollte nicht durch *terribles simplificateurs* gefährdet werden. Und ich sollte doch



Shindo Tsuji
Kanzan
Terrakotta

annehmen dürfen, daß ein so ernsthafter Musikwissenschaftler, Komponist und Kritiker wie Walter Abendroth wenigstens in *diesem* Grundsatz mit mir übereinstimmt. Die *persönliche* Neigung für diese oder jene Richtung der Musik muß jedem — sowohl Abendroth selber als auch den herangezogenen Kronzeugen von Thomas Mann bis zu Furtwängler — unbenommen bleiben. Und auch Dirigenten, Instrumentalisten, Sänger und vor allem Orchestermusiker sind Menschen. Sie haben sich in der Geschichte der Musik oft geirrt. Technische Schwierigkeiten des Neuen dienen nicht gerade dazu, bei ihnen unbedingte Sympathie dafür zu erwecken. In welcher Weise dann die Ablehnung kundgetan wird, ist eine Geschmacksfrage und das Zitieren solcher Vorgänge aus dem kollegialen Gespräch von Orchesterproben ebenfalls.

Jeder, der die Geschichte kennt, weiß, daß vieles, das zu seiner Zeit als groß und bedeutend verkündet wurde, vergessen ist und manches Unbeachtete erst viel später ans Licht kam. Die Zeit ist der härteste Richter, der die zeitgenössischen Irrtümer berichtigt.

Aber wir sollten vorsichtig sein, ehe wir die vermeintlichen Vertreter des Irrtums oder der Wahrheit unredlicher Gesinnungen bezichtigen. Das Gift des Mißtrauens zu säen, erzeugt gefährliche Ernte. Wo man versucht, „Zustände aufzudecken“, wird eine Sprache gesprochen, die eine Verständigung über subtile Fragen der Kunst ausschließt.

Georges Auric feiert am 15. Februar seinen 60. Geburtstag. Aus diesem Anlaß bringen wir mit freundlicher Genehmigung der Editeurs Français Réunis in Paris ein Kapitel aus den Erinnerungen von Hélène Jourdan-Morhange, die unter dem Titel „Mes amis musiciens“ erschienen sind.

Eines Tages bekam ich folgendes Telegramm: „Kommen Sie heute abend mit Geige. Sehr begabter junger Musiker aus der Provinz.“ Es kam von meiner Freundin Ellen Poidatz, einer begeisterten Musikliebhaberin. Wie hätte ich einer solchen Aufforderung widerstehen können, noch dazu, da sie von einer so klugen, musikalischen Freundin kam. Natürlich war ich abends bei ihr. Am Flügel im Salon fand ich einen aufgeschlossenen, schüchternen Jungen, der nicht wußte, wo er seine Hände lassen sollte. Das Auffallendste an ihm waren jedoch seine Augen, in denen lebhafteste Anteilnahme an der Umwelt und Zurückgezogenheit in sich selbst in eigentümlichem Gegensatz standen. Mein erster Eindruck war, daß dies hier keines von den üblichen Wunderkindern sei, die nach einer Viertelstunde Unterhaltung nichts mehr zu sagen haben.

Damals war Georges Auric 14 oder 15 Jahre alt. Léon Vallas, der ihn von Montpellier her kannte, hatte ihn nach Paris geschickt. Am meisten erstaunte uns sein ungeheures Wissen: es gab keinen Dichter, der ihm fremd, kein Musikstück, das ihm nicht geläufig war. Mir schien, als stünde ich vor einem zweiten, einem musikalischen Rimbaud, so aufgeschlossen allem Neuen gegenüber, so unberührt von allen herkömmlichen Phrasen war dieser junge Mensch. Er hatte die erste Sonate für Violine und Klavier von Albert Roussel mitgebracht, die wir noch nicht kannten. Voller Begeisterung stürzten wir uns darauf. Er spielte Klavier mit der erprobten Überlegenheit eines Virtuosen. Diese Frühreife wirkte fast einschüchternd auf uns Erwachsene. Und welches Versprechen für die Zukunft lag nicht in dem eigenartigen, so ganz nach innen gerichteten Blick seiner Augen...

Georges Auric wurde in Lodève im Département Hérault geboren. Er machte seine musikalischen Studien am Konservatorium von Montpellier. Seine sehr musikalische Mutter unterstützte seine Neigung von Anfang an und ließ ihn Geigenstunden nehmen. Nach zweimaligem Anlauf und mehreren Nervenkrisen legte er dieses Instrument für immer beiseite, um – wie das in der Provinz so üblich ist – bei einem ältlichen Fräulein Klavier- und Solfègeunterricht zu nehmen. Glücklicherweise wurde das Fräulein schon bald durch einen fähigen Musiker, Louis Combes, ersetzt, der dann auch die weitere musikalische Ausbildung des kleinen Georges in die Hand nahm.

Dieser Monsieur Combes war in Montpellier als Freund moderner Musik verschrien und galt daher als extravagant. Er führte Auric in das städtische Musikleben ein, er vermittelte auch die Bekanntschaft mit dem Komponisten Déodat de Séverac, der häufig nach Montpellier kam. Überdies besaß Louis Combes eine ungewöhnlich reichhaltige Bibliothek. Hier las der literaturbesessene Junge in sich hinein, was er in die Finger bekam, und – behielt das Gelesene in lebendiger Erinnerung. „Ich war von einem unstillbaren Wissensdurst besessen und hatte ein gutes Gedächtnis“, erzählte mir Auric später einmal. So erklärt sich die fast erschreckende Frühreife des Vierzehnjährigen.

Mit zehn Jahren begann Auric zu komponieren. „Ich vertonte alle Texte, die mir in die Hände fielen. Warum verliert man diese Unbekümmertheit im Lauf der Zeit?“ Er war gerade elf Jahre, als er im Kompositionsunterricht seinen ersten Orchestrierungsversuch wagte. Ein Choral von Guy Ropartz sollte instrumentiert werden. Heute noch denkt Auric mit einer gewissen Rührung an den ungeheuren Eindruck zurück, den das Werk, plötzlich in orchestrale Dimensionen projiziert, auf sein Kindergemüt machte. Damals galt Auric neben dem bekannten Geiger Gabriel Bouillon als eine der großen Hoffnungen des Konservatoriums.

Montpellier war als Musikstadt nicht unbedeutend. Der Komponist Charles Bordes, neben Vincent d'Indy Mitbegründer der „Schola“, hatte sich im Anschluß an einen Erholungsaufenthalt für immer dort niedergelassen und Konzerte in der Art der „Schola“ organisiert. So gab sich für Auric häufig Gelegenheit, gute Musik zu hören.

1913 war Léon Vallas zusammen mit der Sängerin de Lestang nach Montpellier gekommen. Beide zeigten großes Interesse für das Wunderkind und überzeugten die Eltern von der Notwendigkeit, Georges nach Paris zu schicken. Mit einem Empfehlungsschreiben von Déodat de Séverac konnte er sich dort bei Florent Schmitt einführen, der sich seiner annahm. Später vermittelte Vallas die Bekanntschaft mit Albert Roussel, die sich bald zu einer Freundschaft vertiefte. Roussel, selbst hochgebildet und kultiviert, war von den umfassenden Kenntnissen des Jungen sehr beeindruckt und gab ihm hervorragende Ratschläge.

Ihm verdankte Auric es auch, daß eines seiner Werke schon 1914 in der Société Nationale aufgeführt wurde: Mme. de Lestang sang, von Alfredo Casella begleitet, die Lieder auf Gedichte von Tristan Klingsor, die ihr bei der ersten Begegnung mit Auric in Montpellier so gut gefallen hatten. 1914 schrieb Auric die „Trois Interludes“ nach drei amüsanten Gedichten von René Chalupe. Das zweite Lied, „Gloxinia“, ist und bleibt ein kleines

Meisterwerk, in dem sich die ganze Spontaneität eines jungen Menschen spiegelt. Man muß schon lange nach einer ähnlich glücklichen Verbindung von Frische und Esprit suchen, wie sie hier dem eben Fünfzehnjährigen gelungen war. Florent Schmitt schätzte den jungen Auric sehr, auch wenn er sich für seine Musik nicht sonderlich erwärmen konnte. Auric gegenüber meinte er einmal: „Ich bin viel eher bereit, mir eine Musik genau anzuhören, wenn ich sie nicht liebe...“

Trotz allen frühen Lorbeeren mußten aber die theoretischen Grundlagen der Musik noch systematisch erarbeitet werden. So trat Auric in die Kompositionsklasse von Vincent d'Indy an der „Schola“ ein. Den stärksten Eindruck jener Jahre empfing der junge Musiker zweifellos von Erik Satie. Beim Blättern in der Zeitschrift „Musica“ war er auf eine Sarabande von Satie gestoßen, die helle Begeisterung in ihm erweckte. Die beiden lernten sich 1913 kennen, und in der Folgezeit war Satie ein häufiger Mittagsgast bei Aurics Eltern, die am Montmartre wohnten. Satie behandelte den soviel Jüngeren als gleichberechtigten Kameraden und scheute sich keineswegs, ihn auch gelegentlich um Rat zu fragen. Man weiß, welchen Einfluß Satie auf Auric und damit auf die Ästhetik der Gruppe der „Six“ hatte.

Darius Milhaud gehörte zu den Bewunderern Aurics. Als wir einmal darüber sprachen, meinte Milhaud, der Geist der „Six“ habe sich in der überlegenen Persönlichkeit Aurics gleichsam personifiziert. Auric war aber nicht nur bei seinen Kollegen, sondern auch bei Malern und Poeten beliebt. Cocteau z. B. widmete ihm sein kleines Meisterwerk „Le coq et l'arlequin“, das man das Handbuch der damaligen Ästhetik nennen kann.

Gegen Ende des Krieges 1914/18 wurde Auric trotz seiner Jugend eingezogen. Nach Kriegsende fand er im Pariser Musikleben völlig neue Verhältnisse vor. Jane Bathory hatte das „Théâtre du Vieux-Colombier“ übernommen, und neue Musik stand hoch im Kurs. Milhauds Rückkehr aus Amerika gab den Auftakt zur Bildung der Gruppe der „Six“, deren geistiger Mittelpunkt, wie gesagt, Georges Auric war. Seine Bekanntschaft mit Cocteau fällt in die Zeit um 1916, als Satie und Cocteau zusammen an dem Ballett „Parade“ arbeiteten. Die Begegnung wurde für die ästhetischen Ansichten des jungen Auric von großer Bedeutung. So wandelte er bei seinen ersten Theaterversuchen durchaus auf Cocteau's Spuren, z. B. in seinem mimischen „Foxtrott“, der am gleichen Abend wie Milhauds „Le Bœuf sur le Toit“ im Zirkus Médrano aufgeführt wurde.

Die allgemeine Begeisterung der Zeit für den Zirkus hatte eine enorme Wirkung auf Auric. Er, der schon früh um den Wermutstropfen im Becher der Freude, um die Trauer auch in der Ironie wußte, nahm an der Entdeckung des „tragischen“ Clowns

lebhaften Anteil. Satie und Cocteau haben in ihrem Ballett „Parade“ die Clowns durch Akrobaten ersetzt. Einen schmerzlichen Nachhall von „Parade“ findet man in dem wehmütigen und so schönen Ballett „Les Forains“ von Henri Sauguet. Diese Wehmut läßt uns nachdenken über das Schicksal der Artisten, die uns zum Lachen bringen.

Auric hat sich stets für das menschliche Schicksal interessiert. Er hat zwar Sinn für Pathos und Größe, doch sein Horror vor Überschwang und Oberflächlichkeit bewahrt ihn vor der Romantik, die er belächelt und verspottet. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis seiner Musik: dem Laien mag sie verspielt, ja oberflächlich erscheinen; doch verbirgt sich dahinter die gleiche Trauer wie in der Dichtung von Laforgue. „Es ist nicht meine Art, die Dinge beim Namen zu nennen...“, gestand mir Auric einmal in einer aufgeschlossenen Stunde.

Um 1920 herum lernte Auric den Schauspieler Pierre Bertin kennen, der selber recht geschmackvoll sang. Bertin veranlaßte Gavault, den damaligen Leiter des „Odéon“, Auric einen Auftrag für die Bühnenmusik zu „Les Fâcheux“ zu geben. Die Polytonalität in die geheiligten Hallen eines französischen Staatstheaters einzuführen, kam einer kleinen Revolution gleich! Diaghilew, der große Anreger des berühmten Russischen Balletts, sah sich das Stück an und war so begeistert von der Musik, daß er Auric den Auftrag gab, eine ganze Ballettmusik über das gleiche Thema zu schreiben. Die Uraufführung brachte dem Russischen Ballett einen großen Erfolg und Auric in den beiden folgenden Jahren die Aufträge zu „Les Matelots“ (1925) und „La Pastorale“ (1926). Die wunderbaren Dekorationen zu „Les Fâcheux“, deren Uraufführung 1924 in Monte Carlo stattfand, hatte Braque entworfen. Am gleichen Abend konnte man „Les Biches“ von Poulenc mit den Kostümen von Marie Laurencin sehen. Auric erzählte mir später einmal, daß der Dirigent, André Messager, der beide Werke dirigierte, sich durch die Unterstützung von solch zweifelhaften Tendenzen den heftigen Unwillen der Kritiker und seiner Freunde zugezogen habe. Selbst Messagers Wahl in die Comédie Française soll durch diesen Mangel an Würde gefährdet gewesen sein.

Wenn der Publikumserfolg einen Künstler auf eine bestimmte Richtung festgelegt hat, kann er sie nur sehr schwer wieder verlassen. Auric konnte sich nach dem Erfolg der „Fâcheux“ vor ähnlichen Aufträgen kaum retten. Er schrieb u. a. höchst erfolgreiche Bühnenmusiken für Dullin und Jouvett.

Über diesen Arbeiten vergaß Auric keineswegs die absolute Musik. Ich erinnere mich noch gut an den Erfolg, den Marcelle Meyer mit Aurics Klavier-sonate hatte, einem sehr gekonnten und persönlichen Stück.

Von den Liedern Aurics sind vor allem die „Huit Poèmes“ nach Jean Cocteau erwähnenswert, die er mit 18 Jahren schrieb. Man findet sie auch heute noch auf den Programmen vieler Sänger. Ebenso auch die Lieder nach Texten von Max Jacob, dem Auric in seiner geistigen Haltung nahestand. In das Jahr 1938 fällt ein großer kammermusikalischer Erfolg: das Trio für Oboe, Klarinette und Fagott, das Auric im Auftrag des Pariser Bläsertrios schrieb. Im gleichen Jahr dirigierte Roger Désormière die Uraufführung einer sehr schönen und meisterhaft instrumentierten Orchesterouvertüre, die auch in der zweiten Aufführung unter Charles Münchs Leitung zu einem großen Publikumserfolg wurde.

„Der Auftrag weckt die Inspiration“, meint Auric. „In einem Monat mußte ich einmal für Jean Louis Barrault 35 Minuten Musik zu der Pantomime ‚La Fontaine de Jouvence‘ schreiben.“ Für 15 Instrumente komponiert, klingt dieses Werk, als ob es für großes Orchester gesetzt sei. So stehen wiederum Erfahrung und Können im Dienste der Inspiration. Diese schöne Partitur vereint alles, was an Aurics Musik liebenswert ist: burleske Lyrik, frische Thematik, melancholisch gefärbte Heiterkeit.

Auch die Besatzungsjahre während des letzten Krieges haben ihre Spuren im Schaffen des Komponisten hinterlassen. Seine Lieder nach Texten von Paul Eluard sind von einer zarten, ergreifenden Schönheit. Es ist eigenartig, wie gerade die Lyrik von Eluard eine ganze Reihe von sonst recht skeptischen jungen Musikern in ihren Bann gezogen hat. Aurics Lieder sind ein gutes Beispiel dafür. Das lange zurückgedrängte lyrische Empfinden bricht durch und kündigt Späteres an.

1949 kam im Théâtre des Champs-Élysées ein neues Ballett von Auric nach einem Sujet von Boris Kochno heraus: „Le Peintre et son Modèle“. Hier zeigte Auric, daß er auch über lyrische, über leidenschaftliche und tragische Töne verfügt. Er mußte die Musik nach einer schon vorliegenden Choreographie von Massine schreiben, was eine Anpassungsfähigkeit voraussetzte, die nicht jedem Ballettkomponisten gegeben ist. Auric hat hier übrigens versucht, auch die Pausen mitsprechen zu lassen. Die Füße der Tänzer vollführen im plötzlich totenstillen Raum einen leidenschaftlichen Wirbel – als Antwort erklingen düstere Akkorde, deren Harmonie an das Läuten einer Schicksalsglocke erinnert. Für alle, die bisher nur Aurics ironische, leicht bissige Art kannten, bedeutete diese Partitur eine große Überraschung. Sie sahen sich plötzlich der Kunst eines leidenschaftlichen Menschen, ja eines verkannten Tragikers gegenüber.

Das Ballett „Phèdre“ nach einem Sujet von Cocteau, in der Opéra 1950 uraufgeführt, verstärkte

diesen Eindruck. Es ist übrigens kein Ballett, sondern eine „choreographische Tragödie“. Die „Action dansée“ stammte von Serge Lifar, Cocteau selbst entwarf Dekorationen und Kostüme. Cocteaus poetische Phantasie veredelt selbst die banalsten Dinge. So erläutern und verbinden in „Phèdre“ projizierte Fotografien und Postkarten die Peripetien des Dramas.

Die Musik von Auric singt, weint, schreit, brüllt, nichts mehr von dem sarkastischen Lächeln des ironischen jungen Mannes! Alle Akzente in „Phèdre“ sind leidenschaftlich oder schmerzlich, und im Kontrast dazu steht die Zärtlichkeit von Aricie und Hippolyte.

Manche fanden, daß die Musik dem Kino zu nahesteht. Warum? Es gibt absolute, abstrakte oder romantische Musik, die Musik der Konzerte, und es gibt eine Musik, die gewissenhaft die Gefühle der Helden einer theatralischen Aktion ausdrücken soll. Der Musiker muß dann der Diener des Textes sein, und man muß ihn beglückwünschen, wenn seine Musik ebenso suggestiv ist wie im Kino. Über gut oder schlecht wird die Zeit entscheiden.

Ein weiterer Erfolg war Aurics Ballett „Weg zum Licht“ nach einem Buch von Antoine Goléa, das 1952 in München mit Kostümen und Dekorationen von Cassandre uraufgeführt wurde. Das Werk ist noch länger als „Phèdre“ und nähert sich wieder mehr dem Stil von „Le Peintre et son Modèle“: eine tragische Musik von stärkster Ausdruckskraft. Der Weg von „Les Fâcheux“ und „Les Matelots“ bis hierher ist weit, und das Expressive, das der Komponist ursprünglich so völlig ablehnte, tritt immer stärker hervor.

„Coup de feu“, ein kleines Ballett von ganz anderer Faktur, wurde von Balanchine und seiner Truppe im Théâtre des Champs-Élysées gegeben. Sujet und Dekorationen stammten von Cassandre.

Auf dem Gebiet der Kammermusik entstand eine dreiteilige Partita für zwei Klaviere, die Auric für die amerikanischen Pianisten Gold und Fildale schrieb. Auric sagt, daß dieses Werk am besten den Stil kennzeichnet, den er heute erstrebt.

Das sind die wesentlichsten Werke von Auric. Im Gegensatz zu den Filmmusiken, die er ziemlich rasch zu Papier zu bringen pflegt, arbeitet Auric sehr lange an den Stücken, die ihm als die wirklich bedeutsamen im Rahmen seines Schaffens erscheinen. Er komponiert bedächtig und langsam, wobei er an seine Arbeit Maßstäbe anlegt, deren kritische Strenge ihresgleichen sucht.

Als ich Auric einmal fragte, ob ihm die Aufträge für Filmmusiken denn nicht lästig würden, meinte er: „Ich verachte keineswegs die sogenannte Filmmusik, denn ich glaube, daß sie heute als Ausdrucksmittel mindestens ebenso entscheidend sein kann wie z. B. die Oper oder das Ballett. Wir sind

Zeugen einer Krise, die alle bis zur Gegenwart verwendeten musikalischen Formen erfaßt hat. Ich glaube immer mehr, daß ich recht hatte, mich von Anfang an mit dem ursprünglich doch völlig neuen „Stil“ der Filmmusik zu befassen. Ihrer Natur nach verlangt die Filmmusik eine ganz spontane, direkte Sprache; es wäre sinnlos, hier immer wieder von vorn mit der Arbeit beginnen zu wollen, umzuändern, auszufeilen. Symphonische Musik dagegen stellt völlig andere Anforderungen. Und deshalb bin ich auf diesem Gebiet ein ganz besonders lang-

sam arbeitender Autor. Wenn ich mir das Gesamtwerk von Meistern wie Ravel oder de Falla betrachte, dann wird mir klar, daß es für sie nur ein Vorteil war, unter einer dauernden und sehr strengen Kontrolle zu produzieren.“

Ich finde diese Sätze Aurics bedeutsam genug, um sie hier an den Schluß zu stellen. Sie zeigen, daß der gefeierte Komponist des Moulin-Rouge-Waltzers sich in seiner künstlerischen Arbeit nicht durch leichte Triumphe beirren läßt. Seine durchdachten Werke sind gerade deshalb nur um so strenger.

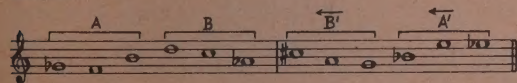
Dallapiccolas »Cinque Canli«

Jacques Wildberger

Die „Cinque Canti per baritono e alcuni strumenti“, die Luigi Dallapiccola 1956 komponierte, sind für die neueste Entwicklung des bedeutenden italienischen Komponisten höchst aufschlußreich. Sie zeigen, daß Dallapiccola in seiner Auseinandersetzung mit der seriellen Technik seine persönliche Eigenart bewahrt. Die Entwicklung verläuft nahtlos von seinen früheren tonalen Werken bis zu den heutigen seriellen. Obwohl Dallapiccola durchaus „materialgerecht“ verfährt, kann er sich – im Gegensatz zu weniger profilierten Musikern – jeglichem nivellierenden Einfluß entziehen, den die serielle Technik als Gefahr immer in sich birgt; eine Gefahr, die daher rührt, daß der Anteil der vorausplanenden und kontrollierbaren Disposition sehr groß ist, und daß die serielle Methode – gerade wegen ihrer Konsequenz – zu einem allgemeinverbindlichen Stil tendiert. Die Allgemeinverbindlichkeit kann aber in unberufenen Händen zur allgemeinen Unverbindlichkeit umschlagen.

Die Reihe, die dem Werk zugrunde liegt, lautet:

Beispiel 1



Wie leicht ersichtlich, ist die zweite Hälfte der Reihe die Krebsumkehrung der ersten. Reihen solcher Art realisieren in idealer Weise die Kreisform: gegenüber der ersten Hälfte sind in der zweiten die Richtungen in beiden Dimensionen – senkrecht und waagrecht, Umkehrung und Krebs – gespiegelt, genau wie beim geometrischen Kreis. Ferner ist die Krebsumkehrung der ganzen Reihe mit der Originalform identisch, desgleichen die Umkehrung mit dem Krebs.

Die beiden Teile der Reihe sind also wirklich einander entsprechende – spiegelbildlich gleiche – Hälften, die sich zum Ganzen zusammenfügen: ergänzen. Es sind nicht zwei dialektische Gegensätze, die sich vielleicht schließlich zur Synthese finden.

Die Struktur der Reihe scheint mir musikalisches Symbol für die vertonten Gedichte zu sein: vier von den fünf Gesängen – es handelt sich um Fragmente altgriechischer Lyriker – sind reine Naturpoesie. Es gehören zusammen der erste und fünfte Gesang – Der Morgenstern, der den Tag ankündigt, und das Leuchten der Sterne in der Nacht – und der zweite und vierte Gesang – Die vielfältigen Stimmen der Vögel (das Wachsein) und der Schlaf aller Kreatur. Tag und Nacht, Wachen und Schlafen fügen sich zum Ganzen im bergenden Kreis. Auch hier also nicht der Kampf der Gegensätze in Richtung auf die Synthese, sondern die Ergänzung zum einstmaligen Ungeteilten.

Die Entsprechung der Gesänge (1–5 und 2–3) findet sich wieder in der Struktur der Reihe: die Dreiergruppen A–B / B'–A' weisen dieselbe Disposition auf (Beispiel 1). Die Einteilung in Dreiergruppen ist aber keine nachträgliche Zweckkonstruktion: sie spielt während des ganzen Werkes eine große Rolle.

Die naturhafte Geborgenheit in der Kreisform ist einmal durchbrochen: im 3. Gesang wird der Acheron angerufen, die Quelle des menschlichen Leides. Hier also durchstößt der Mensch die Harmonie der Schöpfung. Kompositorisch unterscheidet sich dieser 3. Gesang zwar nicht prinzipiell von den anderen, hingegen fällt uns eine eigenartige graphische Darstellungsweise auf:

[illegible]

Beispiel 2

Beim Ruf „Acheronte“ stockt der kanonische Fluß der Musik, mit Ausnahme der liegenden Klarinettenöne sind sogar die Systeme der Instrumente unterbrochen. Es ist, als ob bei diesem Aufschrei menschlichen Leides der Atem der Natur innehielte.

Beispiel 3

A musical score for the song "The Rose Tree". It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The music is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The melody in the treble staff is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The accompaniment in the bass staff consists of chords: G2-B2 (half), A2-C3 (half), B2-D3 (half), C3-E3 (half), B2-D3 (half), A2-C3 (half), G2-B2 (half), F#2-A2 (half).

Die Reihe ist ferner charakterisiert durch das Hervortreten des Tritonus. Dieser ist in jeder Dreiergruppe enthalten, auch lassen sich die Hälften der Reihe in zwei Dreiklänge — je nachdem Dur oder Moll — im Tritonusabstand darstellen.

Die Reihe enthält jeweils die Hälfte der möglichen Intervalle, wobei — mit Ausnahme der Quart, resp. Quint — jedes Intervall zweimal erscheint.

Beispiel 4

11 6 3 10 8 5 8 10 3 6 11

Die Intervalle sind so gewählt, daß das jeweils dazugehörige Komplementärintervall fehlt. Das Vorhandensein der kleinen Terz (3) beispielsweise schließt die große Sext (9) aus. Entsprechend enthält die Umkehrungsform der Reihe die fehlenden Intervalle — wobei auch hier der Tritonus doppelt auftritt. Das Prinzip der Ergänzung ist auch in

Beispiel 6

dieser Perspektive realisiert, und zwar so, daß Gerade und Umkehrung zusammen alle Intervalle enthalten.

Der Aufbau der Reihe läßt den Dreiklang und den — vollständigen oder unvollständigen — Septakkord immer wieder durchscheinen — nicht im Sinn einer Tonalisierung. Es scheint mir, daß Dallapiccola bestrebt ist, nicht nur die Funktion des Tones innerhalb der Reihe deutlich zu gestalten, sondern den Ton auch im Sinne seiner harmonischen Obertöne sich entfalten zu lassen. Wenn die Töne nicht im Terzabstand voneinander entfernt sind, läßt er viel Raum zwischen ihnen, er läßt die Töne gewissermaßen atmen. Septimen werden im Zusammenklang vor den Sekunden mehrheitlich bevorzugt. Bei Akkordballungen ist die Stimmverteilung so, daß Dreiklänge oder Septakkorde hörbar herauspringen.

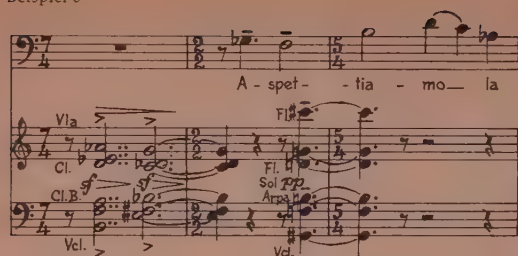
Beispiel 5

Bei kanonischen Stimmführungen — und diese sind für das ganze Werk bestimmend — fällt die Tendenz auf, Akkorde in weiter Lage zu produzieren. Das Ohr nimmt wohl die Stimmführung wahr, hat jedoch die Neigung, die Bewegung in einfache Akkorde zusammenzufassen. Außerdem treffen sich die verschiedenen Stimmen oft auf einem gemeinsamen Ton im Unisono. Oktaven sind bezeichnenderweise streng vermieden: Sie würden einer Tonalisierung Vorschub leisten. Eine Stelle wie Beispiel 6 (s. o.) sind wir bestrebt, in folgende Akkorde zusammenzufassen:

Beispiel 7

Diese Stelle ist bezeichnend für das ganze Werk. In dieser Klanglichkeit sehe ich die Wirkung italienischer Tradition.

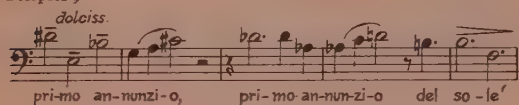
Auch die Melodieführung kann nach vertrauten Kriterien beurteilt werden. Die ersten Takte des 1. Gesanges lauten:



Der Sekundschritt as – g in der instrumentalen Oberstimme (dieser Halbtonschritt ist nicht in der Reihe enthalten) wird von der Singstimme übernommen (ges – f). Hier freilich ist er dann das erste Intervall der Reihe (siehe Beispiel 1). Dallapiccola verwendet die Reihe so, daß sie den Grundsätzen vertrauter Musik entspricht. Und doch scheint mir – und darin liegt die Besonderheit dieser Musik – kein Stilbruch vorzuliegen.

Folgende Stelle aus dem 1. Gesang weist eine besonders ausgewogene Verteilung und Abstufung des Linienganges auf, zugleich ist sie von natürlicher Gesanglichkeit.

Beispiel 9



Diese Stelle ist die dritte und letzte Zeile des Liedes, der genaue Krebs der ersten Zeile. Auch hier wieder die Kreisform.

Beispiel 6 zeigt uns serielle Gestaltung rhythmischer Elemente. Es handelt sich immer um Dreiergruppen. Die rhythmischen Formen:

Beispiel 10



2 ist die Umkehrung von 1, 3 und 4 sind die Krebsformen in einer Verkleinerung von 1, resp. 2. Später kommen noch folgende Varianten dazu:

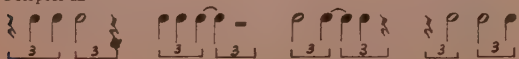
Beispiel 11



Alles Ableitungen der rhythmischen Gestalt 1.

Es fällt uns auf, daß die dargestellten rhythmischen Gestalten nicht immer im gleichen Verhältnis zum Metrum stehen:

Beispiel 12



Mit dieser Verwendung der rhythmischen Elemente wird die Zielstrebigkeit des klassischen Taktes aufgehoben. Der zeitliche Ablauf erhält so etwas Schwebendes; er ist von den metrischen Schwerpunkten befreit. Auch hier die Tendenz zur in sich ruhenden Kreisform. Diese Beobachtung führt uns



Der junge amerikanische Dirigent Francis Travis übernahm die musikalische Leitung der neugegründeten „Hamburger Kammer-solisten“

zurück zur Vorherrschaft des Tritonus. Auch dieses Intervall hat etwas Schwebendes, Richtungsloses. Es ist in dem der Dodekaphonie zugrunde liegenden temperierten System identisch mit seiner Umkehrung, es ist gleichsam offen nach beiden Seiten.

Der schwebende Charakter des Zeitablaufes wird auch erreicht durch folgende rhythmische Dispositionen (Anfang des 5. Gesanges):

Beispiel 13



Ich habe die Beispiele deshalb vor allem aus dem 1. Gesang gewählt, weil er zusammen mit dem 5. am einfachsten konzipiert ist. Immer entsprechend der Idee der Spiegelung sind der 2. und 4. Gesang – und schließlich in der Mitte der 3. – wesentlich komplizierter aufgebaut. Aber die einfachen Beispiele können für die Anlage des ganzen Werkes stehen.

Zusammenfassend können wir sagen, daß Dallapiccola hier – im Hinblick auf die Texte – in hohem Maße spekulative Elemente einbaut. Die musikalische Prädisposition ist wirklich Spiegelbild der Textaussage. Zugleich aber versteht er es, in dieser streng organisierten Musik einen dichten und direkt ansprechenden Stimmungsgehalt zu realisieren. Bezeichnenderweise sind die seriellen Vorkehrungen in ihrer Einfachheit darauf angelegt, hörbar in Erscheinung zu treten.

In dieser Verbindung von gedanklich-spekulativer Konstruktion und unmittelbar-musikalischer Gefühlsaussage liegt nach meinem Empfinden die besondere Qualität dieser Musik.

Alexander Tscherepnin 60 Jahre alt

Willi Reich

Lange Abwesenheit von Europa hat Alexander Tscherepnin, der im Deutschland der zwanziger Jahre zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten gehörte, dem Bewußtsein des heutigen Musikpublikums fast völlig entrückt. Die großen symphonischen Werke, mit denen er in jüngster Zeit in Amerika hervorgetreten ist, lassen eine kursorische Gesamtbetrachtung seines bisherigen Schaffensweges als zweckmäßig erscheinen. Das festliche Datum bietet dazu auch aktuellen Anlaß.

Seine künstlerische Entwicklung vollzog sich in sehr merkwürdigen Spiralen. Durch seinen Vater Nikolaj Tscherepnin, einen Schüler Rimsky-Korsakoffs, der als Lehrer am Konservatorium und Dirigent am Kaiserlichen Opernhaus in Petersburg wirkte, war der am 21. 1. 1899 dort geborene Alexander eng mit der großen russischen Tradition verbunden. Als 1917 die Familie nach Tiflis übersiedelte, nahm er in dem zwischen Europa und Asien gelegenen Grenzlande (Georgien und Kaukasien) wichtige Elemente der Volksmusik in sich auf. Diese und Reminiszenzen an die Kunst der russischen Altmeister prägten den Stil seines frühen Schaffens, das fast ausschließlich Klavierwerke traditioneller Art umfaßte.

1921 verließ die Familie infolge des bolschewistischen Umsturzes Tiflis und wandte sich über Konstantinopel nach Paris. Hier empfängt Alexander durch den berühmten Klavierpädagogen Isidore Philipp den letzten Schliff an seiner pianistischen Ausbildung und ist fortan stets auch als bedeutender Virtuose tätig. Sein Schaffensstil erfährt zunächst starke Beeinflussung durch Prokofieff, gewinnt aber bald eigenes Gesicht. Sein mit dem Schott-Preis ausgezeichnetes und 1925 in Donaueschingen uraufgeführtes Kammerkonzert für Flöte, Violine und Kammerorchester, seine „Rhapsodie géorgienne“ für Violoncello und Orchester und seine beiden Klavierkonzerte (Nr. 2 in a-Moll und Nr. 3 in B-Dur) sind die bedeutendsten Instrumentalwerke dieser Epoche. Dazu kommen noch das nach einer Idee von Anna Pawlowa gestaltete Ballett „Ajanta-Fresken“ und die beiden Opern „Ol-ol“ (nach einem Text von Andrejew) und „Die Hochzeit der Sobeide“ (nach dem Schauspiel von Hofmannsthal). Diesen und manchen anderen Werken der gleichen Zeit, in denen originelle thematische Erfindung und kühne, auch vor klanglichen Härten nicht zurückschreckende Verarbeitung dominieren, verdankte Tscherepnin die eingangs erwähnte Vorzugsstellung im damaligen Repertoire. Kompositionstechnisch sind viele dieser Werke besonders interessant durch die konsequente Verwendung einer streng symmetrischen Neuntonskala, die aus drei Tetrachorden zusammengesetzt

ist, in denen jeweils ein Halbton-, ein Ganzton- und wieder ein Halbton-Intervall einander folgen; also etwa: C – Des – Es – E – F – G – As – A – H – C. War die Harmonik und Melodik Tscherepnins durch diese Neuntonskala beherrscht, so gab eine von ihm erfundene und subtil ausgebaut systematische Übersichtung verschiedener Rhythmen – von ihm „Intrapunctus“ genannt – seinen polyphonen Bildungen besondere Originalität.

Längere Aufenthalte im Fernen Osten bringen von 1933 an eine völlige Änderung in Tscherepnins Schaffensweise: charakteristische Elemente der japanischen und chinesischen Folklore, wie die Pentatonik, das ostinate Umkreisen gewisser melodischer Kerne, tanzhafte Rhythmik, werden zu Hauptkennzeichen dieser, bis etwa 1944 währenden Epoche, aus der neben der Musik zu dem Ballett „Trepak“ vor allem fünf große Konzert-Etüden für Klavier und viele, in drei Suiten zusammengefaßte pentatonische Klavierstücke hervorzuheben sind.

Nach Schluß des zweiten Weltkriegs knüpft Tscherepnin, der seinen ständigen Wohnsitz in den USA

Alexander Tscherepnin mit seiner Gattin Ming Tscherepnin



hat, wieder stärker an die großen europäischen Traditionen an und versucht, die symphonischen Formen durch neue kompositionelle Ideen zu bereichern. In seiner 1952 durch Rafael Kubelik uraufgeführten Zweiten Symphonie hält er in allen vier Sätzen auf strikte „Durchkomposition“, d. h. die Komposition ist völlig auf eine große Anzahl voneinander unabhängiger musikalischer Einfälle gestellt, die zwar kombiniert und aneinandergereiht, aber nicht im hergebrachten Sinne verarbeitet werden. In Weiterentwicklung dieses Verfahrens hat Tscherepnin seine 1955 von Fabien Sevitzky uraufgeführte Dritte Symphonie in ununterbrochenem thematischem Fortschreiten „wie eine Novelle“ gestaltet, in der das „Schicksal“ der Themen nicht durch diese selbst, sondern durch jeweils neu eintretende musikalische Ereignisse bestimmt ist. In seiner Vierten Symphonie, die in diesen Tagen durch Charles Münch ihre Uraufführung erlebt, ist Tscherepnin zur lyrisch-dramatischen Form im klassischen russischen Sinne zurückgekehrt, dem auch die gelegentliche Einführung altrussischer religiöser Melodien entspricht. In diesem Werk und in mehreren anderen Stücken aus jüngster Zeit ist Tscherepnins Streben, aus rein musikalischen Gestaltungen zu künstlerischen Manifesten von allmenschlicher Gültigkeit zu gelangen, besonders deutlich fühlbar. Sie läßt sein Schaffen in der nunmehr von ihm erreichten, alle früheren Elemente in sich schließenden Zeit der reifen Meisterschaft als besonders interessant und wertvoll erscheinen.

Das neue Buch

Der Stil in der Musik der Gegenwart

Ein weites Feld hat sich Gerhard Nestler in seiner jüngsten Untersuchung über stilistische Probleme der zeitgenössischen Musik abgesteckt. In seiner methodischen Darstellung schält sich jedoch die Struktur deutlich erkennbar heraus: aus der Vielfalt der Erscheinungen destilliert der Autor die wesentlichen Gestaltungselemente und entwirrt das dichte Geflecht der stilbestimmenden Komponenten zu klar gegeneinander abgegrenzten Linien. Dem strengen analytischen Verfahren entspricht die äußerst knappe und prägnante Diktion. Erstaunlich, welche Fülle von Material hier in 24 Kapiteln auf 90 schmalen Buchseiten (Atlantis-Musikbücherei, Zürich — Freiburg) verarbeitet worden ist!

Den größten Raum beansprucht die Untersuchung der einzelnen stilbestimmenden Faktoren. Nestler gliedert sie in Haupt- und Nebenkategorien. Zur ersten Gruppe, die für alle Epochen maßgeblich ist, werden Harmonik und Tonalität, Melodik und Rhythmik gerechnet. Für die Gegenwart ergeben sich besondere Probleme aus der eingehend begründeten Traditionsgebundenheit von Tonalität und Harmonik. Nestler

folgt daraus: „Erst wenn dieses Erbe endgültig aufgegeben ist, wird eine neue Klangfarbenmusik keine grundtonbezogene Tonalität oder Harmonik mehr nötig haben. Es werden andere Ordnungssetze gefunden werden müssen!“

In der umfangreichen Liste der Nebenkategorien erhält die Dynamik einen kräftigen Akzent: neben Tonhöhe und Tondauer rückt sie zu einer Hauptkategorie auf, da sie unter allen anderen Faktoren am entschiedensten und an bevorzugter Stelle in die serielle Ordnung aufgenommen worden ist.

Ein Drittel der Arbeit ist den geistesgeschichtlichen Bindungen und Stilmomenten gewidmet. Aus den angeführten Relationen ergibt sich als wesentliches Charakteristikum unserer Epoche, daß „sicherlich zum erstenmal eine Gesamtordnung der Musik vollzogen worden ist, wie sie umfassender nicht gedacht werden kann. Die vollständig durchorganisierte Tonmaterie ist Wirklichkeit geworden.“ — Bei dieser apodiktischen Behauptung fragt man sich doch zweifelnd, ob wir wirklich schon soweit sind. Wäre das so, dann hätten wir ein Endstadium erreicht, das zugleich Stagnation bedeuten würde. Ein Blick auf die Entwicklung und die Zukunftsmöglichkeiten der elektronischen Musik — gleichgültig, ob man sich positiv oder negativ zu ihr einstellt — läßt jedenfalls einen Abschluß der Arbeit am Tonmaterial recht fragwürdig erscheinen. Daß sich die weitere Entwicklung der elektronischen Musik nicht voraussagen läßt, betont Nestler übrigens an anderer Stelle selbst. Er bemerkt dazu, daß die bisher gebräuchliche Analyse nach Kategorien, Stilkonstanten und geistesgeschichtlichen Bindungen hier scheitern muß, da sich die Elemente der elektronischen Musik in keine dieser Rubriken eingliedern lassen.

Im Hinblick auf das Ordnungsprinzip in der Neuen Musik wird der Vorwurf des Konstruktivismus mit der Feststellung abgewiesen, daß jeder Ordnung zum Zwecke der Kunst geistige Vorgänge zugrunde liegen. Diesem Ordnungsprinzip als wichtigstem Stilmerkmal der zeitgenössischen Musik möchte Nestler das Epitheton „klassisch“ nicht vorenthalten. In der äußersten Konsequenz des Ordnen und Durchorganisierens der Tonmaterie wäre dann Anton von Webern als der bedeutendste „Klassiker“ der Gegenwart anzusprechen. An diesem Kulminationspunkt öffnet sich nun das Tor zu einer neuen Musik durch die Übertragung der Erkenntnisse auf das Material der elektronischen Musik. Hier vermutet der Autor unter Berufung auf Karlheinz Stockhausens „Nr. 7 Klavierstück XI“ das Aufleben einer neuen Freiheit innerhalb der Ordnung, eine neugeformte Musik aus subjektiv erlebten Zeiteinheiten.

Nestlers ausgezeichnet fundierte Untersuchung fesselt nicht nur durch ihre vorzüglichen Analysen, sie bietet dem Leser bei aller Straffheit der Dialektik auch genügend Anregung und Spielraum zur Mitarbeit am Durchdenken der Probleme — ein Effekt, der nicht unterschätzt werden darf.

Helmuth Lohmüller



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

Die Musik Amerikas

Ein Buch dieser Art hat lange gefehlt. Es gibt schon eine ziemlich große Literatur über amerikanische Musik, aber eine musikwissenschaftlich fundierte Arbeit, die sämtliche Phasen dieses Themas behandelt und die komplizierten Zusammenhänge klarlegt, ist nicht vorhanden gewesen. Man war auf eine große Anzahl von mehr oder weniger spezialisierten Werken angewiesen, die nur gewisse Abschnitte bzw. gewisse Aspekte der amerikanischen Musikgeschichte betrachten, oder auf ein paar umfangreichere Bücher, die aus verschiedenen Gründen unzulänglich sind.

Gilbert Chase, der Autor des neuen umfangreichen Buches „Die Musik Amerikas“ (Max Hesse Verlag, Berlin) ist ein gelernter Musikwissenschaftler, der auch Kritiker und Diplomat war — ein vielgereister, vielseitiger Mann. In der Einleitung schreibt er über seine Absichten:

„Das vorliegende Werk ist keine Musikgeschichte im üblichen Sinne, obwohl es auf historischen Prinzipien aufgebaut ist. Es handelt nicht von musikalischen Institutionen oder von der Ausübung der Musik, wenn davon auch gelegentlich die Rede ist. Es ist vor allem ein Versuch, die vitalen Vorgänge und Faktoren in der Entwicklung der Musik Amerikas zu verstehen und abzuschätzen. Wenn ich betone, es baue sich auf historischen Prinzipien auf, so meine ich, daß Form und Inhalt, Ordnung und Anordnung des Materials von historischen Prozessen abhängig sind, die das Wachstum der Musikkultur in den Vereinigten Staaten bestimmten.“

In diesem Sinne schreitet Chase in 775 Seiten durch die ganze Musikgeschichte Amerikas. In dreißig Kapiteln, die in drei Hauptteile (Vorbereitung, Ausbreitung und Erfüllung) gruppiert sind, bespricht er jede Phase seines Themas, und zwar im Zusammenhang mit ökonomischen, politischen und soziologischen Faktoren, die für die Entwicklung der amerikanischen Musik von außergewöhnlicher Bedeutung sind. Denn in Amerika, im Gegensatz zu Europa, kann man unmöglich von einer kontinuierlichen Musikgeschichte reden, die, bis zu einem gewissen Grad mindestens, ihre eigene stilistische Weiterentwicklung selber bestimmt.

Besonders aufschlußreiche Kapitel hat Chase über die Musik der frühen Zeiten geschrieben. Die drei ersten, die hauptsächlich Neu-England und die amerikanischen Kolonien der atlantischen Küste bis etwa 1750 behandeln, sind meisterhaft ausgeführt, obwohl die

Musik der spanisch-katholischen Missionen ein wenig kurz (in drei Seiten) abgefertigt wird. Auch die verschiedenen Kapitel über Negermusik sind außerordentlich wertvoll — vor allem die Darstellung der soziologischen und gesellschaftlichen Faktoren, die in New Orleans zur Geburt des Jazz beitrugen (Kapitel 15: „Die exotische Peripherie“). Erwähnen müßte man auch die hervorragenden Besprechungen der Komponisten Stephen Foster und Louis Gottschalk sowie das Kapitel über die Minstrel-Show. Gleichzeitig muß man fragen, warum den „White Spirituals“, den erwiesenen Vorbildern mancher Negro Spirituals, so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Die Kapitel, welche die moderne amerikanische Musik behandeln, sind weniger klar gefaßt. Hier gibt es eine Fülle von Informationen, die zwar systematisch behandelt werden, aber eine Art Lexikon darstellen. Von etwa 1880 an (d. h. seit der Generation Mac Dowell, Foote, Chadwick) werden unzählige Komponisten mit ihren Hauptwerken erwähnt und mit einer kurzen Biographie versehen. Es herrscht in diesen kurzen Abhandlungen eine gewisse „Katalog-Stimmung“: jeder Komponist wird als mehr oder weniger wichtig betrachtet, milder Tadel (wenn überhaupt) wird mit Lob verbunden, es wird zuwenig kritisch vorgegangen.

Gewiß wird die moderne Schule unter den Schlagworten „Amerikanisten“ (Gershwin, Copland, Harris u. a.), „Eklektiker“ (Schuman, Sessions, Dello Joio usw.), „Traditionalisten“ (z. B. Hanson, Piston, Carter, Barber), „Experimentierende Komponisten“ (Antheil, Cage, Cowell, Ruggles, Varèse usw.) und „Komponisten des Zwölftonsystems“ (Riegger, Wolpe, Babitt) eingereiht. Aber damit ist nicht viel geholfen, denn die „Et cetera“ sind in solcher Zahl vertreten, daß man jeden Überblick verliert. Einem Harry Partch fast soviel Platz zu widmen wie Edgar Varèse, ist nicht nur verwirrend, sondern auch unlogisch. Ebenso verwirrend sind die kurzen Skizzen über solche Musiker wie Dane Rudhyar: „ein Komponist atonaler Musik und außerdem Maler, Schriftsteller und Mystiker“.

Für den europäischen Leser, dem manche Strömungen, geschweige Einzelheiten der kulturellen (und darunter auch musikalischen) Entwicklung Amerikas nicht geläufig sind, wird dieses Buch einen Einblick vermitteln, der sonst in relativ komprimierter Form nirgends zu erhalten ist. Schon aus diesem Grunde füllte es eine sehr empfindliche Lücke in der Musikliteratur aus.

Everett Helm

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„L'approdo musicale“, Rom, Herbst 1958.

Siebzig Seiten der Nummer sind dem Artikel von Guido Turchi über Paul Hindemith gewidmet; das Manuskript ist der Text zu den 14 Sendungen über Hindemiths Schaffen, die Radio Italiana zwischen Januar und April 1958 im Dritten Programm ausgestrahlt hat. Ergänzt wird der Artikel durch eine ausführliche Diskographie. Ferner enthält das Heft die Fortsetzung der Aufsatzreihe von Roberto Leydi „Volksmusik und Musik der Primitiven“ (diesmal wird die Negermusik in Amerika, ebenfalls mit ausführlicher Diskographie, behandelt).

„Musikrevy“, Stockholm, Dezember 1958.

Die Nummer ist Strawinsky gewidmet, und zwar mit folgenden drei Hauptartikeln: „Strawinsky als Klassiker“ (Alf Thoor), „Ein Riese unter den zeitgenössischen Tonkünstlern“ (Harvey Berman) und „Variationen rund um Igor Strawinsky“ (Bengt Hambræus). Hervorzuheben sind auch noch die Aufsätze: „Der funktionelle Charakter von Strawinskys Musik“ (Karlheinz Stockhausen), „Strawinsky in Donau- eschingen“ (Lennart Reimers) und „Strawinsky als sein eigener Interpret“ (Alfred Frankenstein).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Nov. 1958.

Würdigung Anton Weberns zu seinem 75. Geburtstag (Friedrich Wildgans). Unter dem Titel „Selbstbesinnung am Beispiel Strawinskys“ nimmt der österreichische Komponist Karl Heinz Füßl im Namen der jüngeren Generation zum Gesamtschaffen Strawinskys Stellung. Ausgehend von Sutermeisters „Titus Feuerfuchs“ und Egks „Revisor“ schreibt Reinhold Schubert über die „Renaissance der komischen Oper“ in unserer Zeit.

„Feuilles Musicales“, Lausanne, November 1958.

Zu Strawinskys Dialogen mit Robert Craft (Pierre Meylan).

„Musica“, Paris, Oktober 1958.

Die fünf besten Bartók-Platten (Claude Frissard). Florent Schmitt (Antoine Goléa).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Oktober 1958.

Mißverständnisse um Anton Webern (Kees Bak). Analyse von Strawinskys „Agon“ (Jos Wouters).

„Mens en Melodie“, Utrecht, November 1958.

Technischer Aufbau und Reihen-Analyse von Kreneks „Lamentatio Jeremiae Prophetæ“ (Gerrit Vellekoop). Die „Jeunesses musicales“ auf der Weltausstellung in Brüssel (Max Vredenburg). Experimentelle Musik in Brüssel (Ton de Leeuw). Die Pariser Konferenz des Musikrats der UNESCO (W. Adriaansz).

„The Musical Quarterly“, New York, Oktober 1958.

Berichte über Erstaufführungen: „Die Welt von Paul Klee“, vier Orchesterstücke von David Diamond, und „Reverie and Dance“, zwei Orchesterstücke von Roy Harris — beide Werke vom Portland Junior Symphony Orchestra unter Leitung von Jacob Avshalomow ur-aufgeführt (H. B. Gladstone).

„The Score“, London, November 1958.

Würdigung des Gesamtschaffens von Ralph Vaughan Williams (Oliver Neighbour). Briefe von Webern und Schönberg an Roberto Gerhard. Notizen von der Einstudierung des „Marteau sans maître“ von Boulez und der „Zeitmaße“ von Stockhausen (Robert Craft).

Willi Reich

Melos berichtet

Gefanzte Pausen und Henzes »Kammermusik 1958« im NDR

Der Auftakt in der musikalischen Studioreihe „das neue werk“ des Norddeutschen Rundfunks stand unter einem unglücklichen Stern. Der Gastdirigent Robert Craft hatte wegen Erkrankung abgesagt. So mußte Ernst Krenek in die Bresche springen und seine sinfonische Zeichnung „Kette, Kreis und Spiegel“ selber dirigieren. Das ist Espressivo-Musik von großem, wogendem oder bizarrem Pathos, das die mään-drischen Strukturmuster dieser auskalkulierten Klangzeichnung verhüllt. Damit verabreichte der Komponist Krenek sogleich ein kalmierendes Mittel gegen die Aufregung und Empörung, die der klug improvisierende Redner Krenek zuvor mit seinen Bemerkungen etwa zur kompositorischen Würfelkunst bewirkt hatte. Abschied von der „Diktatur des Einfalls“; Krenek formulierte: „Der Komponist will auch noch das gestalten, was er sich nicht mehr vorstellen kann“, was Zu-Fall ist. Aber Krenek meinte damit weniger sein nachfolgendes Werk, das aus einer offenbar noch vor-aleatorischen Phase, der von 1956/57, stammt. Er wollte vielmehr auf das zweite Hauptstück des Abends überleiten, auf die Exhibition in American Way of Composer's Life, demonstriert von John Cage mit Duo=Zwilling David Tudor und dem Tänzerpaar („Neu in Europa“) Merce Cunningham und Carolyn Brown.

Die teilweise geräusch=erzeugenden Praktiken von John Cage sind dem Melos=Leser längst bekannt oder durch Kritik bekannt geworden: das Prinzip einer gleichsam negativen Komposition, die paradoxerweise der Pause das Wort geben will, ihre Umrisse nur durch akustische Winke, Hinweissschilder an einem Krater=rand, zu markieren versucht. Darüber ließe sich im

Perfektionsfall diskutieren; doch der Referent läßt über John Cage und Satelliten nicht mit sich reden, wenn das Gesetz, nach dem hier angetreten werden soll, andauernd kraft Lizenz der Laune (nicht mehr des Krenekschen Zu=Falls) aufgehoben, umgestürzt, wie Schweizer Käse durchlöchert und schon durch Randerscheinungen ad absurdum geführt wird. Beispiel: das „Geschrei“ der schleifenden, schabenden, quietschend sich ansaugenden Barfußsohlen der Tänzer, die das aufgeladene Stillschweigen ausfigurieren sollen. Wie soll der Hörer diese ganz gewiß höchst zufälligen Zutaten zur sinnvollen Figur arrangieren, wenn ohnehin Geräusche wie das Böllern zuschmet=ternder Klavierdeckel zur Umschreibung der „Stille“ herangezogen werden? Zufall oder — Abfall einer ungenügenden Reproduktion? Das ist hier kaum noch die Frage. Dem Kometenschweif der Bewunderer zum Trotz, den die Cage=Gruppe von recht weit her ins Hamburger Studio nachgezogen hatte: Mit der Stille läßt sich auf solche Art nicht spaßen.

Zweiter Abend: weitaus größeres Gelingen. Zwischen Herbert Brüns hier schon behandeltem Quartett=Ein=sätze und Bergs Lyrischer Suite (zu großzügig, zu grob geratene Reproduktion des Parrenin=Quartetts) stand Hans Werner Henzes „Kammermusik 1958“, ein Auftragswerk des NDR. Was „König Hirsch“ für die Entwicklung des jetzt Zweiunddreißigjährigen wert war, wird recht eigentlich erst an den Folgen klar, an den folgenden Werken. Dazu gehören das Nachtstück nebst Arien, die Neapolitanischen Lieder, nun die neue „Kammermusik 1958“ nach Hölderlins Fragment „In lieblicher Bläue“ für Tenor, Gitarre, Klarinette, Horn, Fagott und Streichquintett. Die

gitarrebegleitete Canzonetta der Oper bildet das Klangmodell dieser Kammer-„Musik mit Hölderlin“. Kein Serien-Fabrikat also, kein Zufalls-Produkt von der (Kunst-Turn-) Stange. Die ominöse Zahl Zwölf wird nur beiläufig in der Spalte „laufende Nummer“ registriert, als Summe der Teile. Klare Aufgabenteilung zwischen Stimme und Instrumenten, Balance zwischen vokalen und instrumentalen Nummern: sechs zu sechs, wobei die Instrumental-Abschnitte zur einen Hälfte der Gitarre („Tento“ 1–3), zur anderen dem Tutti („Prefazione“, „Sonata“, „Cadenza“) zugeteilt sind.

Leicht überschaubare Verhältnisse, leicht durchhörbares Klangbild, das die postlogischen Gedankenreihen des Hölderlin-Textes, das vagierende, halluzinatorische Element dieser entrückten Dichtung, sehr dünnhäutig nachempfindend reflektiert. „Thematisches Material reicht von einem Satz in den anderen, wobei seine Gestalten sich fortwährend verändern, und der instrumentale Mittelpunkt, eine Sonate über den Adlerflug, vereinigt alles, Gewesenes aufgreifend, Kommendes vorbereitend“ (Henze). Das letztere mag auch vom Ganzen dieser Komposition gelten, die Älteres aufgreift und umgießt, die Nostalgie etwa des Nachtstücks, die Kantabilität der Canzonen, sogar — völlig verwandelt und doch unverkennbar — die Attitüde jener anderen Kammermusik „Apollo et Hyacinthus“. Modellaufführung durch den Ausnahmestenor Peter Pears, durch Julian Bream, den Gitarristen

von Segovia-Format, und Solisten des NDR-Sinfonieorchesters, darunter das Hamann-Quartett. Der Komponist versuchte sich auch in Hamburg als Dirigent — nicht zum allerbesten seiner Sache.

Henze meint, er habe mit den Kompositionen im Umkreis des „König Hirsch“ nunmehr seine Sprache gefunden. Das ist richtig und falsch zugleich. „Seine Sprache“ läßt sich in seinen besten früheren Arbeiten ebenfalls nachweisen, und dennoch blieb jede ein Durchgang; auch diese Kammermusik mag bereits wieder „Kommendes vorbereiten“. Doch wohin führt diese jung-klassizistische Huldigung vor einem Schönheitsideal voll lieblicher Bläue, das die dunkleren Tinten, die stärkeren Spannungen, die Übersteigerungen und die Abstürze geffissentlich aus zweiter Hand darbietet, im Spiegel, als Reflex — als Flaschenpost in Arkadien? Henze hat sich bei seiner Emigration vor einem bestimmten System sichtbar einen anderen Bezugspunkt gesucht, der deutlich in der literarischen Dimension liegt. Sein wieder auffallend verstärkter Hang zur Musikbühne mag Folge, nicht Anlaß dieser Beziehung sein. Gozzi und Fouqué, Shelley und Hölderlin — die naheliegenden Verbindungslinien ergeben leicht die Koordinaten zu diesem zentrierenden Bezugspunkt. Und auch für die nächste größere Komposition, die kommende Kleist-Oper, versichert sich Henze für „seine Sprache“ also des sprachlichen Stimulus, der Illumination durch Wortdichtung — und sei's die Fackel Preußens. *Klaus Wagner*

Europäische Erstaufführung in Duisburg

Ernst Kreneks Oper »Der Glockenturm«

Das Opera Workshop der Universität Illinois brachte 1957 die Uraufführung der Oper „Der Glockenturm“ von Ernst Krenek, der das Werk im Auftrag einer amerikanischen Stiftung, der Fromm Music Foundation in Chicago, geschrieben hat. Im Duisburger Haus der Deutschen Oper am Rhein erlebte Kreneks jüngste Oper ihre europäische Erstaufführung. Im Programmheft sieht man ein Bild von der Uraufführung des novellistischen Universitäts-Einakters, zu dem sich der Komponist den Text nach der gleichbetitelten Erzählung von Hermann Melville geschrieben hat — es war offenbar eine andeutende Bühnenimprovisation, womit nichts gegen die erstaunliche Leistungsfähigkeit der amerikanischen Universitätsbühnen gesagt sei. In Duisburg aber weiß man auch auf der Bühne, was man der Stadt des Stahls und der Hochöfen schuldig ist. Ein faszinierender Opernapparat (Ausstattung: Heinz Ludwig) spielt Technik, spielt sie in so vollkommener Form, daß man einem imponierenden Glockenguß beiwohnt, mag auch der ins mystische Schauerdrama gebrachte Vorgang in der Renaissance sich anderer technischer Prozeduren bedient haben.

Der junge Jonny-Komponist brachte die Eisenbahn auf die Bühne. Der reife Krenek führt die Technik als attraktives Bühnenmotiv im ehrwürdigen historischen Abstand vor, und den Opernkonsumenten überkommt gruseliges Staunen, wenn der ganze Bühnenboden mitsamt der fertiggegossenen Glocke

allmählich hochfährt, mit der minuziösen Langsamkeit eines modernen Hebemaschinen-Ungeheuers von Mannesmann-Hoesch, um sodann droben, im Glockenturm, dem Drama den zweiten Schauplatz zu bereiten. Aber der Gußkünstler erlebt kein Happy-End wie Benvenuto Cellini, er ist aus dem harten Cardillac-Stoff des „kriminellen“ Künstlers gemacht und wird von einer roboterhaft monströsen Turmfigur mit einem Riesenhammer erschlagen, just in dem Augenblick, als er das Abbild der Geliebten, deren rebellischen, am Glockenguß als Vorarbeiter beteiligten Vater er umgebracht hat, als erste Stundenfigur an der Glocke anbringen will. Beim ersten Schlag zerbricht die Glocke. Es ist das Blut des Vorarbeiters, das die Bruchstelle verschuldet hat. Seine Tochter aber, so geht die Volksmeinung, sei von der Glocke verschlungen worden. Wer weiß, vielleicht ist sie auch in jene hammerschwingende Roboterstatue verwandelt worden. Die weisen Senatoren dagegen plädieren dafür, ein lebendiger Körper müsse der Glocke eingeschmolzen sein. Eine „Geschichte mit ungelösten Rätseln“ nennt der Komponist selbst die Novelle Melvilles, und er leitet aus dem Recht des Dichters die Pflicht des Dramatikers ab, sich seinen eigenen Reim darauf zu machen.

Die düstere Mystik des Dramas kommt über den schmalen novellistischen Zuschnitt nicht hinaus. Auf der Bühne aber wird im Novellenrahmen nicht nur Technik, sondern auch große Oper gespielt. Das reimt

sich weniger gut zusammen, weil es nicht immer zur Deckung der literarischen und der musikdramatischen Form kommt. Krenek arbeitet mit den Spannungselementen der typischen Opernkonvention. Der Stoff hätte vielleicht für drei Akte gelangt. In der perspektivischen Verkürzung der Novelle rückt er zuweilen in die Nähe des expressionistischen Stummfilmdramas. Kreneks Musik, halb expressionistisch, halb strukturell, trifft in der Kraft und Farbe das Klima des rätselhaft schwelenden Stoffes. Meisterlich geführt ist die Deklamation der Singstimmen im weiten Bogen der Gesangsintervalle. Auch die Sprache des Kammerorchesters ist im Sinne der Schönberg'schen Prosodie völlig wortgezeugt; sie hat im „sprechenden“ Duktus die deklamierende Plastik des Orchesters, das sinfonisch ausholt, illustrierend untermalt, magische

Stimmung schafft oder punktuelle Splitter zum strukturellen Mosaik bindet.

Die Aufführung erinnerte an die Glanzzeiten der Duisburger Oper, die zwischen den beiden Kriegen eine der lebendigsten und wagemutigsten in Deutschland war. Ernst Krenek stand selbst am Pult, aufs nachdrücklichste von der Spielführung Günter Roths unterstützt. In der Hauptrolle ragte Julius Jüllich (der unvergessene Essener Karl V.) hervor. Elisabeth Schwarzenberg gab der mystisch Liebenden dramatischen Umriß. Helmut Fehn sang den unglücklichen Vorarbeiter. Lebhafter Erfolg für den Komponisten und die Mitwirkenden. Zum heiteren Ausklang dann Menottis Operngroteske „Die alte Jungfer und der Dieb“.

E.

Viel Musik zu Münchens 800-Jahr-Feier

Eine schier unübersehbare Flut von Veranstaltungen brachte der Festsommer zu Ehren von Münchens 800. Geburtstag. Er begann mit der Wiedereröffnung des Cuvillies-Theaters und endete traditionsgemäß mit dem Oktoberfest, bot repräsentative Gastspiele ausländischer Bühnen und internationaler Orchester, gab aber auch dem Heer der Kleinen unter Münchens Künstlern Gelegenheit, in dem mehr als 100 Seiten umfassenden Veranstaltungskalender Unterschlupf zu finden. Die bereits arrivierten Komponisten — Orff, Egk, Hartmann, Haas, Höller — erschienen mit gewichtigen Werken in den Festkonzerten der großen Münchner Orchester; Orff und Egk waren überdies im Spielplan der Staatsoper vertreten. Die junge Komponistengeneration hatte eigene Konzertzyklen, die vom Studio für Neue Musik, teils auch von der Stadt selbst geleitet wurden, und das Gärtnerplatztheater bewies seine künstlerische Wendigkeit, indem es zwei Außenseiterstücke uraufführte, die allerdings beide enttäuschten.

Schade insbesondere um das Musical „Die Bajuwaren“ von Franz Xaver Lehner. Der Einfall des Textdichters Hans Fitz war amüsant, in das Jahr 185 zurückzusteigen und an den rauen Bärenfell-Bajuwaren alle liebenswürdigen und schwachen Seiten der Bayern von 1958 zu parodieren. Aber aus diesem Stück wurde kein Stück, sondern eine Anhäufung grober Worte und derber Situationen, aus diesen „Bajuwaren“ wurden keine Bajuwaren, sondern Zerrbilder, die einem Panoptikum entsprungen sein konnten, aus der Handlung wurde keine Handlung, sondern ein Zustand von Tumbheit und Bierdunst, und aus der Musik keine Musik, sondern eine Klebearbeit aus allen möglichen Vorlagen. Schade auch um den Komponisten Lehner. Sein Eingangsmadrigal „Wir Bajuwaren“ ist mit seiner ungekünstelten Melodik, seinem frischen Chorklang und seiner lebhaften Rhythmik ein gelungener Ansatz. So hätte er das Ganze aufzäumen sollen. Leider blieb dies Lied eine Oase in einem Kunterbunt von Orff-Melodei und Egk-Klang, von „lustigen Holzhackerbuam“ und Kabarettsong, von Wagner- und Verdi-Zitat, von gesprochenen, musikdramatisch durchkomponierten und Nummernszenen. Schade schließlich um das Publikum. Es lachte jedesmal laut, wenn ein bajuwarischer Kraftausdruck fiel, es fühlte sich bestens unterhalten, wenn einer

aufs „Häusl“ ging. Man hätte erwarten können, daß es dem Stück einen Durchfall bereite; aber Fitz und Lehner waren gegen jeden Durchfall gefeit.

Noch stärker war der Publikumserfolg bei der Uraufführung von Mark Lothars Zauberoper „Rappelkopf“ nach Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“. Wieviel an diesem Erfolg aber ist dem Komponisten Lothar zu danken? Ich befürchte, nichts! Es ist nachgerade eine Unsitte, um nicht zu sagen Unsittlichkeit unserer Zeit geworden, daß sich jeder mittelmäßige Komponist erlaubt, Meisterwerke der Literatur zu benutzen, um sich mit ihrer Hilfe einen effektvollen Theaterabend zu sichern. Da diese Komponisten niemals in der Lage sind, das Niveau ihrer Vorlagen zu erreichen, versuchen sie, diese auf ihr viel kleineres Niveau herunterzuziehen, je nach Anlage zu verniedlichen oder zu vergrößern. Mark Lothar entschied sich bei der Vertonung nicht für eine geistig formale Durchdringung des Stoffes, sondern für Illustrierung, dann wieder für Parodie oder für Stimmungsmalerei. Mit Stilreinheit hält er sich erst gar nicht auf, und seine Anleihen nimmt er bedenkenlos, wo immer er sie findet. Schwelgerische Durkantilene à la Richard Strauss steht neben Strawinskyschem Bläsersatz, das Sentiment Puccinis neben Jazzanleihen und dem (Un-) Geist der Hörspielkulissee.

In den Konzerten junger Komponisten fielen vor allem die Werke der tonalitätstreuen Wilhelm Killmayer und Rochus Gebhardt sowie der dem Experiment oder dem Seriellen zuneigenden Josef Anton Riedl, Werner Albert Schmidt und Georges Tsouyopoulos auf. Aus der zehn Abende umfassenden „Internationalen Chorwoche“ sei schließlich noch ein Konzert unter der Leitung von Hermann Scherchen herausgegriffen, das neben Strawinskys Psalmensymphonie und Canticum sacrum die Uraufführung des Pfingstatoriums von Fritz Büchtger brachte. Es basiert auf der sehr freien Bibelübersetzung von Bock, die musikalisch schmucklos, im wesentlichen einstimmig und während weiter Partien in einer Art von melodisch überhöhtem, expressivem Sprechgesang vorgetragen wird. Dabei bedient sich Büchtger der Zwölftontechnik weniger in einer musikalisch strukturellen als mehr mystisch weltanschaulichen Bedeutung.

Helmut Schmidt-Garre

Hannover tanzt elektronisch

Die Einladung des Corps de ballet vom Landestheater Hannover unter der Leitung seiner Ballettmeisterin Yvonne Georgi nach Monte Carlo zu dem alljährlich stattfindenden Ballettfestival mutete zuerst wie ein Film- oder Operettenmärchen an, wie es in dem berühmten, vielbesungenen Mittelpunkt der französischen Riviera schon so oft geträumt wurde. Aber auch die kühnsten Träume können gelegentlich Wirklichkeit werden. Das Gastspiel der 33 Tänzerinnen und Tänzer umfassenden Yvonne-Georgi-Gruppe aus Hannover war nicht etwa eine luxuriöse Vergnügensreise an die Côte d'Azur, sondern ein anstrengendes, verpflichtendes Unternehmen. Das Gastspiel in fünf Vorstellungen an vier Tagen mit zwei verschiedenen Programmen zeitgenössischer Werke präsentierte sich als Abschluß der von Eugène Grunberg, dem Generaldirektor der Ballettveranstaltungen im Fürstentum Monaco, arrangierten Festspiele. In den letzten Jahren gaben sich in Monte Carlo die besten Ballette aus New York, Kopenhagen, London und Paris ein Stelldichein. Nun kamen so bekannte Gruppen wie Margot Fonteyn mit ihrem Partner Michael Soames vom Royal Ballet Covent Garden (früher Sadler's Wells) aus London, die Primaballerina der Pariser Oper Rosette Amiel mit ihrem Partner Michel Renault, die große Yvette Chauviré, Frankreichs erklärter Liebling, sowie das Tanzgenie Jean Babilée mit seinem phantastischen Cocteau-Ballett „Le jeune homme et la mort“ und schließlich das spanische Tanzpaar Mariemma und Rafael de Cordova.

Der Riviera-Expreß mußte in Hannover eine kleine Verspätung in Kauf nehmen. Im Liegewagen, der für das Ballett angehängt wurde, war nämlich allerhand schweres Sondergepäck unterzubringen, denn die Hannoveraner reisten mit dem ganzen technischen Rüstzeug ihres Theaters. Die Bühnenbildner waren schon vorher im Sonderwagen abgegangen. Da maßgebliche Herren der Bühnentechnik entweder vorausgefahren waren oder mit der ganzen Ballett-Kompanie reisten, konnten die Künstler auch dem technischen Gelingen dieses weiten und kühnen „Sprungs“ in den Traumstaat an der französischen Riviera über die Schweiz und Norditalien hinweg mit beruhigendem Gefühl entgegensetzen.

Das Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo, mit dem Wolfgang Trommer, der Kapellmeister vom Landestheater Hannover, schon vorher eingehend studiert hatte, erwies sich als ein williges, ungemein leistungsfähiges „Instrument“, das für Ballettaufführungen reiche Erfahrungen mitbrachte. Als Auftakt des auch von dem Fürstenpaar Rainier III. und seiner Gemahlin Gracia Patricia besuchten ersten Abends wurde das Roussel-Ballett „Bacchus und Ariadne“ gegeben. Danach tanzte die Gruppe das „Elektronische Ballett“ nach der Musik von Badings und als Finale das Anouilh-Drama „Le loup“ nach der Musik von Dutilleux. Ursula Rieck und Horst Krause waren das hier vielbeachtete Solistenpaar. Wie anders als in Hannover wirkten diese modernen Werke im ausladenden Pomp, im verschwenderischen Stückstil des Monte-Carlo-Theaters. Weltenweitere Gegensätze als zwischen dem schal gewordenen Glanz dieses Theaters und dem Geist des „Elektronischen Balletts“ lassen sich kaum denken. Das Publikum, in dem sich

viele Kenner internationaler Ballettkunst sowie bekannte Tänzer aus allen Himmelsrichtungen, aber auch Besucher von „nebenan“, vom Spielkasino, befanden, nahm, nachdem die erste Schockwirkung überwunden war, sogar die Fremdartigkeit des „Elektronischen Balletts“ mit staunendem Interesse, mit gemessenem Beifall entgegen.

Als das noch wirkungsvollere Programm erwies sich das zweite, das als Hauptwerk den „Mohr von Venedig“ von Boris Blacher enthielt. Hier zeigte das hannoversche Ballett eine Repräsentation moderner deutscher Tanzkunst, wie man sie sich dramatisch spannender und ausgewogener kaum vorstellen kann. Rudolf Schulz hatte seine farbenfreudigen, dekorativen Bildvisionen auf die kleinere Monte-Carlo-Bühne überlegen zugeschnitten. Wolfgang Trommer konnte das heikle Problem höherer Mathematik dieser raffinierten Partitur treffsicher auf das Monaco-Orchester übertragen. Die Musiker wußten ihm mit rhythmischer Geistesgegenwart, mit Präzision und Klangkultur zu folgen. Was Yvonne Georgis Choreographie betrifft, so ist diese „Othello“-Aufführung eine ihrer großartigsten, überzeugendsten Leistungen. So aufgefaßt, als Gesamtkunstwerk des Tanztheaters, als nahtlose Ensembleleistung ohne Solistenehrgeiz um jeden Preis, mußte Blachers Werk mit Georg Volk (Othello), Gisela Rochow (Desdemona), Horst Krause (Jago) in den Hauptrollen, zünden, auch bei dem abgebrühten Publikum Monte Carlos.

In neuem Reiz schienen sich in der hellhörigen Akustik dieses nach Pariser Vorbild erbauten Theaters Morton Goulds „Variations humaines“, vor allem aber „Die vier Temperamente“ von Paul Hindemith zu präsentieren. Der echt romanische Esprit, mit dem das Orchester dieses köstliche Werk ausbalancierte (mit Charlotte Grosse als Klaviersolistin), wirkte sich höchst inspirierend auf die tänzerischen Leistungen aus. Wir haben das ganze Ensemble in diesem Stück kaum jemals in Hannover so gelöst, so beschwingt und geschwind charakterisierend gesehen.

Und das Echo in den Zeitungen? Die Vertreter der internationalen Fachpresse der Tanzkunst lobten vor allem den eindringlichen Ensemblegeist der Georgi-Gruppe. Die positiven Kritiken erscheinen um so erfreulicher, als eine solche Ansammlung von zeitgenössischen Werken auf der Ballettbühne Frankreichs und Italiens völlig ungewöhnlich ist.

*

„Die wunderbaren Aufführungen, die das Ballett des Landestheaters Hannover unter Leitung von Yvonne Georgi in der Spielzeit 1956/57 von meinem ‚Elektronischen Ballett‘ gegeben hat, haben mich dazu inspiriert, für Frau Georgi eine neue elektronische Suite zusammenzustellen, diesmal für eine Tanzgruppe von kleinerem Umfang. In dieser Suite sind zwei kontrastierende Klangtypen verarbeitet: die namentlich von einem Rauschgenerator erzeugten Rausch- und Schlaglaute einerseits, und andererseits die sinus- bis sägezahnförmigen Schwebefiguren, gewonnen aus verschiedenen elektrischen oder mechanisch-elektrischen Klangwellen.“

So äußerte sich der holländische Komponist Henk Badings über sein neues elektronisches Ballett, das im

Rahmen eines Kammerballettabends im Landestheater Hannover (Ballhof) unter dem Titel „Evolutions“ uraufgeführt wurde. Diese Uraufführung bedeutete zweifellos eine Steigerung gegenüber dem ersten elektronischen Ballett vor zwei Jahren. Wieder hat Badings eine niemals schockierende, sondern eine durchaus formklare elektronische Suite zusammengestellt, die diesmal neben Walzer- und modernen Tanzrhythmen durch ihre geräuschhaft-dämonischen, verschwebenden, aber auch kantablen Klangmöglichkeiten vielseitigste Anlässe für den Tanz bereit hält. Wenn man bedenkt, daß es gilt, für die gegensätzlichen Klangtypen solcher elektrisch erzeugten Musik erst neue tänzerische Formeln zu finden, muß man sich wundern, wie weit es das Landestheaterballett mit seinen Versuchen in dieser Richtung schon gebracht hat. Ja, über einen „Versuch“ wächst Yvonne Georgis Choreographie diesmal sogar weit hinaus. Sie hat jedenfalls das Tanzvokabularium des vorausgegangenen Abends weit überschritten und eine noch zwingendere Spannung des abstrakten Geschehens zu erzeugen vermocht. Das faszinierend irisierende Bühnenbild Helmut Koniarskys unterstützte die hektisch gesteigerten, die glühenden, verwegenen Impulse des Balletts in einer Weise, daß es Momente gab, wo man hätte glauben können, nicht nur das Ensemble, sondern auch die Ausstattung, die magischen Farben des Lichts der Bühne tanzen zu sehen. In anderen Nummern des Programms muß man gelegentlich über technische Unzulänglichkeiten hinwegsehen, in der Verwirklichung dieses elektronischen Balletts aber herrscht der Geist einer ungewöhnlichen tänzerischen Disziplin, ja einer hinreißenden Bannkraft der Perfektion.

Wie es Yvonne Georgi in den „Kammerballetten“ immer tut, stellte der Abend auch eigene Arbeiten

der Solisten heraus. „Begegnungen“, nach Musik Schönbergs, war ein expressionistisches Exempel betitelt, das Gerda Zimmermann und Horst Krause in einem von innerer Spannung förmlich berstenden Ausdrucksstil anlegten. „Aubade“ nach Francis Poulenc gab Gisela Rochow und Georg Volk Gelegenheit, ihr großes Können mit so viel Maß und Ordnung tänzerischer Hingabe zu erfüllen, daß sogar akrobatische Einzelheiten immer im künstlerischen Ausgleich verblieben. Was Helga Niewerth und Bernhard Weiß in einem Tanz nach Goya (Strawinsky) sehen ließen, hatte als absonderliche dramatische Studie die gleiche packende Atmosphäre wie alle solistischen Beiträge dieser beiden hochbegabten Künstler in früheren Jahren.

Überraschend einmütige Zustimmung lohnte die erregende Darbietung des elektronischen Balletts. Am Schluß, nach dem schönen, folkloristischen Gelingen der Rumänischen Tänze Bartóks aber wollte der Beifall kaum ein Ende finden, der auch der ausgezeichneten Pianistin Charlotte Grosse und ihrem Partner Werner Knopf galt.

Erich Limmert

Opern-China in gemischtem Stil

Mit der Uraufführung, welche die Städtischen Bühnen Dortmund präsentierten, wanderte man ins Flachland der braven, schon etwas verstaubten Konventionen. Ein blumiges, lyrisch wendiges Opern-China kam da auf die Bühne, musikalisch erfreulich unchinesisch im Verzicht auf Turandot-Exotismen; aber die Stilspähre, in der sich das Werk bewegt, liegt gut ein halbes Jahrhundert hinter uns.

Das Stück heißt „Yü-Nu, die Tochter des Bettlerkönigs“ und wird von dem Librettisten Willy Werner Göttig als Spieloper nach einer chinesischen Legende aus der Ming-Zeit bezeichnet. Komponiert hat es der jetzt in Nürnberg als Opern- und Konzertleiter wirkende Dirigent Erich Riede, der den älteren Kölner Theaterbesuchern wohlbekannte Kapellmeister, der vor 25 Jahren im Haus am Rudolphplatz tätig war.

Werner Göttig, der Frankfurter Journalist, hat mancherlei für die Bühne geschrieben. Als Textautor ist er einer der letzten Operettenspezialisten. Höher greift seine Spieloper um die schöne Tochter des reichen chinesischen Bettlerkönigs, die sich, aus niederer Kaste kommend, mit einem jungen Mandarin edler Herkunft vermählt. Der Konflikt ist sozialer Art. Der zu hohen Würden aufsteigende Mandarin verstößt die aus schmachbeladener Gesellschaftsschicht stammende Gattin, die den Wassertod sucht, vom Provinzgouverneur gerettet und an Kindes Statt angenommen wird. An den Günstling des Gouverneurs wird Yü-Nu zum zweitenmal vermählt — es ist kein anderer als ihr erster Mann.

Die alte chinesische Legende hat wirksame dramatische Spannungsmomente. Sie zu dramatisieren, würde einen „epischen“ Theatraliker voraussetzen. Der Textverfasser aber geht den Weg des psychologisierenden Opernlibrettos. Er erklärt und illustriert seelische Haltungen, zu denen ein westliches Publikum keinen psychologischen Zugang hat. Die Brutalität des Mannes, seine spätere Reue und Selbstanklage, der ein symbolisches „Gericht“ nachhilft, das wirkt um so

Giselher Klebes „Menagerie“ in der Städtischen Oper Berlin
Lulu: Judith Dernys, Dr. Schön: Erwin Bredow



mehr als Papierdrama, als am Wende- und Höhepunkt die Musik schweigt und nur das gesprochene Wort reiert.

Der tiefere dramaturgische Mangel aber liegt in der Vermischung von Spieloper, veristischem Theater, symbolischer Gerichtsszene und duettierendem Wagner-Finale. Dazu kommt noch ein kommentierender, zwischen den einzelnen Bildern eingeschobener Madrigalchor von zwei Mandarinengruppen. Die dramaturgische Summe soll es bringen. Aber so Verschiedenes, zwischen Theatertypen von Verdi bis Britten, von Puccini bis Orff, läßt sich schwerlich addieren.

Riedes Musik ist in ihrer Art durchaus geschlossen. Schon an den ersten „kichernden“ Holzbläsern erkennt man den Reznicek-Schüler, ebenso an den impressionistischen Serenadenklängen mit dudelnder Begleitung zu melodischen Arabesken. Es ist eine typische Ausweichmusik, die in jedem Augenblick, wo ein Anklang an Strauss, Puccini oder Reznicek droht, geschickt ins Neutrale umbiegt. Das Lyrische ist flüssig geformt, das Tragisch-Dramatische bedient sich oft eines widerborstig-trockenen Rhythmus.

Die Dortmunder Inszenierung von Hans Günter Schwarz (mit den in naheliegenden Chinoiserien angenehm zurückhaltenden Bühnenbildern von Adolf Mahnke) war mit Glück um die dramatische Realisierung bemüht. Sicher umrissene Gestalten boten Will Ribbert als Bettlerkönig sowie Margarete Mühlenbeck und Phil Stork als das zweimal verheiratete junge Paar.

Der Komponist stand selbst am Pult, straff und lebendig musizierend: ein so umsichtiger wie temperamentvoller Anwalt in eigener Sache. Dem Publikum gefiel dies europäisierende, ja „eingedeutschte“ Opern-China ausnehmend gut. E.

„Die Verurteilung des Lukullus“ in Wuppertal

Bei der Frankfurter Erstaufführung vor sieben Jahren hieß das Stück „Das Verhör des Lukullus“. Daraus ist in der neuen Wuppertaler Aufführung „Die Verurteilung des Lukullus“ geworden, obwohl der Inhalt sich unverändert auf die große Gerichtsszene, also auf das Verhör, bezieht. Im Westen spielt man natürlich die erste Fassung, nicht die für die Ostberliner Staatsoper umgearbeitete zweite, in der sich Brecht zum Ja-Sager verwandelte. Das Verhör, das mit der Verurteilung des Lukullus endet, hat einzelne packende dramatische Augenblicke. Die Begegnung des Diktators mit einer armen, alten Frau vor dem Tor zum Ewigen Gericht prägt sich ein. Als Ganzes aber gehört das aus einem Hörspiel hervorgegangene Stück kaum zu den

bedeutenden Dichtungen Brechts. Paul Dessau hat die Szenen mit einer klanglich harten, asketischen Musik untermalt. Paradoxyer Fall, daß diese monologisch vereinsamte Musik originell und bedeutend wirkt, obwohl ihr stilistischer Eklektizismus von Bach bis zur Geräuschkulisse völlig offen liegt.

Auf der Wuppertaler Bühne vollzogen sich die pompösen Staatsaktionen des Trauerzuges in einer beängstigenden Bildfaszination. Heinrich Wendel hatte riesige Fotomontagen auf der Bühne zusammengestellt, und da man im alten Rom noch nicht fotografiert hat, so war man hier nach zweimal tausend Jahren um so foto- und filmfreudiger. Einen so beklemmenden Staatsakt hat man auf der an solchen Ereignissen nicht gerade armen Opernbühne noch nicht gesehen. Wahrhaft großartig zu nennen war die Aufführung im Bild Wendels, in der Regie Georg Reinhardts und in der musikalischen Leitung von Hans Georg Ratjen. In der szenischen Konzeption hat keine andere Opernbühne heute Vergleichbares zu bieten. Aus der langen Liste der Mitwirkenden sei der Tenor Miko Plosila als befrackter, mit Verdienstkreuzschärpe geschmückter Diktator hervorgehoben. E.

Kreneks „Lamentatio“ für Chor a cappella

Der Höhepunkt der herbstlichen „Kasseler Musiktage 1958“ war zweifellos die erste konzertante Aufführung von Ernst Kreneks „Lamentatio Jeremiae Prophetae“ in der wieder aufgebauten Martinskirche. Das Werk erfuhr durch das niederländische NCRV-Vocaal-Ensemble des Senders Hilversum unter der Leitung von Marinus Voorberg eine ideale Interpretation. Die von Krenek auf eine gregorianische Intonation aufgebaute zwölftönige, in sich rotierende Reihe — die Reihe wird in zwei Sechston-Gruppen geteilt, von denen je fünf weitere Gruppen abgeleitet werden, indem jeweils der dem ersten Ton der vorangehenden Gruppe folgende Ton zum Anfangston der nächsten Gruppe gemacht wird — stellt als A-cappella-Werk die Sänger vor eine ungeheuer schwierige Aufgabe, so daß es durchaus zu verstehen ist, daß die „Lamentation“ jetzt erst, 16 Jahre nach ihrer Entstehung, ihre erste vollständige konzertante Aufführung erlebte. Der Eindruck der Aufführung in Kassel war überwältigend, denn das Klagelied des Propheten hat durch Krenek eine erregende und aufrüttelnde künstlerische Darstellung gefunden. In neun Lektionen erfährt der lateinische Vulgata-Text eine ungeheuerliche dramatische Steigerung vom einfachen bis zum neunstimmigen Satz. Die „Lamentatio“ ist zweifellos ein entscheidend wichtiges Werk geistlicher Musik in unserer Zeit.

Bernd Müllmann

Ob wir wollen oder nicht, wir gehören zu unserer Zeit.

HENRI MATISSE

Gegenwartstheater und geistliche Musik in Nürnberg

Wenn sich eine Bühne eine „Woche des Gegenwartstheaters“ leisten kann, nicht als gemanagtes „Festival“ mit ein paar ausgeliehenen Star-Solisten, sondern mit ausschließlich eigenen Kräften, und nicht als eine gelegentliche Geste, sondern alljährlich als einen Rechenschaftsbericht über die ehrliche Bemühung um das künstlerische Heute: das ist schon Zeichen einer echten Theatergesinnung. Denn es setzt voraus, daß alle Jahre wieder im laufenden Spielplan der Oper und des Schauspiels, der Operette und des Balletts dem Schaffen unserer Zeit relativ großer Raum zugestanden wird. Daß dies nicht einfach ist, weiß jeder, der die Haltung des breiten Publikums und außerdem die Mühen kennt, die an den „Repertoire-Spielplan“ und an den alljährlichen Balance-Akt des Theater-Etats gewendet werden müssen.

Für die „7. Woche des Gegenwartstheaters“ hatte Nürnberg immerhin wieder eine Uraufführung und drei beachtliche Erstaufführungen vorbereitet. Dabei kam sogar eine „Komponisten-Entdeckung“ heraus: Friedrich Schmidt, der 38jährige Nürnberger Ballettkapellmeister, schrieb zu dem Otmar Georgeschen Marcel-Schwob-Nachstück „Der Faden der Ariadne“ eine auffällig gekonnte Ballettmusik. Zwar wirft er mit klanglichen und illustrativen Effekten nur so um sich. Aber es fiel ihm thematisch und instrumentatorisch viel ein, und das Ganze ist wirksam und im tänzerischen Elan ergiebig. Eigentlich müßte Schmidt nach diesem Debüt auf dem Gebiet der Film-Komposition besondere Chancen haben. Er dirigierte seinen „Ariadne-Faden“ selbst und behauptete sich zumindest dem Publikums-Echo nach höchst ehrenvoll gegen die denkbar schärfste „Konkurrenz“: gegen Strawinskys „Orpheus“, den Otto Dinnebie vor der Schmidt-Uraufführung zur gut durchgearbeiteten Darstellung brachte. Für das ausgezeichnet trainierte Nürnberger Opernballett und seine Choreographen Hildegard Krämer und Bernhard Wosien boten sich schöne, mit Geschmack und Beweglichkeit des Tanzstils gelöste Aufgaben (erfreulich die modern empfundenen Bühnenbilder von Ambrosius Humm und Frank Schultes).

Besonderer Höhepunkt aber war Nürnbergs hervorragende „Wozzeck“-Einstudierung. Sie brachte das Werk spät, nun aber in schlechthin idealer Form zum erstenmal nach Nürnberg. Der Glücksfall dieser Aufführung war nicht nur Erich Riede zu danken, der das Musikalische nicht als Klang-Konstruktion, sondern als expressive Herzenssache nahm. Die Gewähr überdurchschnittlichen Gestaltungsniveaus bot vor allem die Gastregie Rudolf Otto Hartmanns. Der Münchener Staatsobernintendant hatte schon an der Bayerischen Staatsoper einen „Wozzeck“ herausgebracht, der von sich reden machte. Auch in Nürnberg gelang ihm die atemraubende dramatische Ballung der Szene, zumal ihm in Elisabeth Schärtel (Marie) und Domgraf-Faßbaender (Wozzeck) singende Schauspieler von packender Darstellungskraft zur Verfügung

standen (auch die übrigen regte Hartmann zu überragend geschlossener Gemeinschaftsleistung an).

Sehr verständnisvoll oblag Domgraf-Faßbaender der szenischen Leitung des Egkschen „Revisors“. Wenn auch die Beifälligkeit des Publikums nichts zu wünschen übrig ließ: der demonstrative Schwetzingen-Aufführungserfolg wiederholte sich in Nürnberg nicht. Das lag nicht etwa daran, daß zu wenig verständlich gesprochen worden wäre. Doch das erfreulich deutlich gesungene Wort war nicht genügend Träger der fröhlichen, leidenschaftlichen oder sarkastischen Emotion. Mit der seelischen Bewegtheit des raffinierten Egkschen Gogol-Sprechgesangs aber steht und fällt die Anziehungskraft dieses Werkes, das wie nur wenige seinesgleichen berufen wäre; der zeitgenössischen heiteren Oper zu einer Breitenwirkung ohnegleichen zu verhelfen. Riede bemühte sich vom Musikalischen her erfolgreich um den Egkschen Typ der „Ensemble-Oper“, Cesare Curzi sang die Titelrolle burschikos und mit einer natürlichen Begabung für den Sarkasmus. In den anderen Partien: Elisabeth Schärtel, Sonja Knittel, die „Honoratioren“ Bard, Mikorey, Kohl, Yahia, Mirow, Goll und die „Domestiken“ Vogler und Licha.

Die Nürnberger „Internationalen Orgelwochen“, durch den Rang der ausgewählten Werke und der Mitwirkenden den Durchschnitt der vielen derzeit in Deutschland florierenden Orgelfeste weit überragend, pflegen eine Übersicht über gut und gern ein halbes Jahrtausend religiöser Musik zu geben. Daß dabei stets die Kunst der Gegenwart bedeutsam vertreten ist, liegt im Sinn der souverän sichtenden Programm-Regie, für die ein Gremium bester Fachleute verantwortlich zeichnet. So hielt diesmal zur Eröffnung der Kölner Musikwissenschaftler Hans Mersmann einen Vortrag über die „Lage der geistlichen Musik in unserer Zeit“: die Verpflichtung gerade dieses Redners ist für die Gegenwartsnähe der „Nürnberger Orgelwochen“ ebenso bezeichnend wie das Thema. Zudem hatte man wieder Hermann Scherchen, den berufenen Experten der musikalischen Ars Nova, zu einem Konzert mit dem Fränkischen Landesorchester geholt. Er brachte u. a. Luigi Nonos eindrucksstärke „Tre Laudi“, deren Sopranpart von Carla Henius (Bielefeld) mit bewunderungswürdiger Sicherheit und großartiger Gestaltungsreife gesungen wurde. Ideale Voraussetzungen boten Scherchens auch dem Streichorchester gegenüber vielfältige Farbregie und Emil Seilers geistige Prägnanz der am hochbarocken Klangbild Italiens orientierten „Kirchensonate für Viola d'amore und Streichorchester“ von Frank Martin. Wirksam, im Streicherklang höchst variabel formte Scherchen Arthur Honeggers drei aphoristisch kurze Abwandlungen des Themas B=A=C+H.

Daß heuer, da Hugo Distler fünfzig Jahre alt geworden wäre, das Werk des Nürnberger Komponisten besonders reich gewürdigt wurde, versteht sich von

Heinrich Creuzburg: Partiturspiel

EIN ÜBUNGSBUCH IN VIER BÄNDEN · EDITION SCHOTT 4640-43

selbst. In einer gut aufgebauten Distler-Feier spielte Walther Körner, seit je ein Schrittmacher des Distlerschen Orgelwerkes, Partiten aus dem Opus 8. Der Thammische „Windsbacher Knabenchor“ vermittelte mit Motetten aus dem „Jahrkreis“ und der „Geistlichen Chormusik“ bedeutsamen Eindruck von Distlers religiöser Vokalkunst (sie einer Choralmotette Bornefelds gegenüberstellend). Ausdrucksvoll gestaltete die Nürnberger Opernsopranistin Lotte Schädle mit Walther Körner an der Orgel drei geistliche (Solo-) Konzerte, Chorsätze und Orgelwerke Distlers hatte Walther Körner auch in die musikalische Ausschmückung des St.-Sebalder Festgottesdienstes herein genommen, in dessen Mittelpunkt die eingängliche „Deutsche Liedmesse“ von Karl Marx stand.

Mit einer durchaus besonderen „Musica Sacra Nova“ schaltete sich auch heuer das Opernhaus ein. Diesmal berührte das Ballett mit Prokofieffs „Verlorenem Sohn“ Randgebiete der religiösen Kunst. Riede zeichnete die klare, unäußerliche Partitur mit plastisch modellierenden Strichen; Hildegard Krämers Choreographie betonte die Vordergründigkeit des Tanzbildes (statt kultischen Anklang zu versuchen) und verzichtete auf die gedanklich überhöhte Deutung des biblischen Gleichnisses. Vorher gab es einige interessante Erstaufführungen. Von Strawinskys Bach-Bearbeitung „Vom Himmel hoch“ gewann man den Eindruck, daß Bachs Orgelfassung der Orchestrierung Strawinskys entschieden vorzuziehen wäre (was allerdings auch an der nicht sehr intensiven Wiedergabe gelegen haben kann). Klangphantastisch bis zur Weitschweifigkeit, fesselnd im stimmungsstarken Gefühlspathos, im liturgisch ausgerichteten Melos, in der effektvollen Instrumentierung sind die (ebenfalls erstaufgeführten) drei sinfonischen Fragmente „Der liebevolle Sänger Israels“ von Paul Ben-Haim (Tel Aviv): trotz regem Eklektizismus eine imponierende Schöpfung neu-israelischer Musik, die übrigens im vorigen Jahr mit dem Staatspreis Israels prämiert wurde.

Felix de Nobels exzellenter „Niederländischer Kammerchor“ zeigte an einer „Antiphona da morte“ Rudolf Mengelbergs und an den „Cantica pro tempore natali“ des 1912 geborenen Hermann Strategier, daß die zeitgenössische niederländische Chormusik ohne Modernismen Eigenartiges, im Stil Persönliches auszusagen hat. Die sorgfältig durchgearbeitete Aufführung der Strawinskyschen Messe litt unter dem klanglichen Übergewicht der Instrumente.

Die Orgelkonzerte mischten Überlieferung und Gegenwart in gesundem Verhältnis. Der Berliner Hans Heintze steuerte seiner Werkfolge u. a. Orgelstücke von Johann Nepomuk David und — als Uraufführung — ein Reinhard-Schwarz-Schillingsches „Concerto per organo“ bei, das klanglich und melodisch Wirksamkeit mit guter Verständlichkeit verbindet. Der Wiener Anton Heiller verhalf zusammen mit der Hamburgerin Ingeborg Reichelt dem an innerer Spannung reichen geistlichen Konzert für Sopransolo, Frauenchor und Orgel „De profundis“ des Nürnberger Konservatoriumslehrers Karl Thieme zu beachteter Wiedergabe. Außer Partiten und Toccaten Davids erbrachte Heillers zeitgenössischer Beitrag vier eigene Fronleichnamsstücke festlichen Charakters. Die Pariser Organistin Marie-Claire Alain hatte eine Suite ihres 1940 gestorbenen Bruders Jehan und zwei Sätze aus der „Suite Médiévale“ von Jean Langlais mitgebracht:

beides sehr bedeutsame Beispiele der stark persönlichen, sensiblen und zugleich klangekstatischen Haltung der durchaus bedeutsamen jungfranzösischen Orgelschule.

Ars Novissima

Nürnberg besaß vor dem Krieg in den Kalixschen „Kammerkonzerten für zeitgenössische Musik“ eine abonnierfähige Dauereinrichtung im Dienst der Neuen Musik. Nach dem Krieg fehlte es nicht an Versuchen, der „Moderne“ wieder ein Forum zu schaffen. In der Oper ist seit Jahren durch die „Woche des zeitgenössischen Theaters“ der Versuch geglückt. Auf dem eigentlich wichtigeren Gebiet der modernen Konzertmusik dagegen sind bisher manche schönen Ansätze bereits im Anfangsstadium steckengeblieben.

Nun ist es Willy Spilling, der ebenso fähige wie aktive Musikchef des Nürnberger Funkstudios, der dem musikalischen Gegenwartsbewußtsein Nürnbergs eine Chance gibt. Zunächst einmal: Spillings neue „Ars Nova“ leidet nicht an dem verbreiteten Uraufführungsimmel. Sie ist nicht ein Sprungbrett für auchkomponierende Vetter und auchkonzertierende Basen. Sie verfolgt die in diesem Fall einzig legitimen Programmtendenzen der Pflege des anerkannt Gültigen und der Information über das umstrittene Experiment. Das Gültige war in den sechs Kammer- und Orchesterkonzerten mit einer stichhaltigen Auswahl bedeutsamer Werke von Hindemith und Bartók, Strawinsky und Schönberg, Webern und Berg vertreten. Mit Honegger und Messiaen war der Kreis der Arrivierten erweitert. Völlig neu aber konnte die große Gemeinde des Nürnberger „anti-modernistischen“ Publikums Luigi Nono und Bruno Maderna, Heiß und Klebe, Boulez, Berio und Stockhausen kennenlernen. Es war überaus verdienstvoll und übrigens auch amüsant, daß den Leuten überhaupt einmal gezeigt wurde, auf was sie eigentlich immer so laut geschimpft haben...

Die Wirkung der „seriellen Garde“ war denn auch höchst erfreulich. Es gab bei Nonos „Lorca-Epitaph“ oder Madernas „Serenade“ Pfiffe, Gelächter, Empörung und ostentativen Beifall. In dankenswerter Weise achtet Spilling streng auf international präsentable Interpreten — übrigens eine *Conditio sine qua non*, denn nur in vollendeter Ausführung können radikale Neuformen auf öffentliche Resonanz hoffen. Solche Resonanz fanden die großartig gestaltungssichere Sopranistin Carla Henius oder die Geigerin Francine Guignard, fanden das Benthien-Quartett und die Kammermusikvereinigung der Bamberger Symphoniker, fanden die ausgezeichneten Nürnberger Ernst Gröschel, Erich Appel und Werner Heider (Klavier) und der hochbegabte Flötist Karl Schicker. Das Fränkische Landesorchester ließ sich von dem Würzburger Konservatoriumsdirektor Hanns Reinartz zu bemerkenswertem Nono- und Maderna-Verständnis anregen. Es bot außerdem unter Erich Klotz und Max Loy einen anregenden Abend „junger Fränkischer Komponisten“ mit talentvollen Werken von Gerhard Schindler (Concerto grosso), Rochus Gebhard (Klarinettenkonzert), Waldram Hollfelder (Flötenkonzert) und Werner Heider („Ritmica“ für Orchester und Jazz-Combo).

Unter den übrigen zeitgenössischen Gaben der Saison muß die Uraufführung der „Lukas-Passion“ von Max Gebhard zuerst genannt werden. Gebhard, Kompositionsprofessor des Nürnberger Konservatoriums, hat dem religiösen Stoff mit seiner „Kleinen Passion“ schon einmal eine packende, aller Beachtung (auch mittlerer und kleinerer Chorvereinigungen) würdige Form abgewonnen. Die „Lukas-Passion“ verleugnet die bedeutsamen vorklassischen Traditionen nicht, erreicht aber einen höchst eigenen, zeitnahen Stil, der mit satz- und instrumentationstechnischer Meisterschaft starke dramatische Akzente gestaltet. Die Uraufführung durch den Lehrergesangsverein unter Max Loy wurde sehr interessiert aufgenommen; als Solisten wirkten Johannes Feyerabend (Erzähler), Friedhelm Hessenbruch (Jesus) und Anton Gruber-Bauer (Petrus und Pilatus).

Im Rahmen der philharmonischen Konzerte brachte Loy, der sich als städtischer Musikdirektor in dankenswerter Weise des fränkischen Gegenwartsschaffens annimmt, eine weitere Uraufführung: Willy Spillings 1957 entstandene „Musik für großes Orchester über B—A—C—H“. Spilling, durch charaktervolle Kammer- und Klaviermusiken längst als profilierter Komponist legitimiert, fühlt sich in den kontrapunktisch vielfältigen Abwandlungen des berühmten Themas den bedeutenden Strömungen der zeitgenössischen Musik verpflichtet. Aber er bleibt nicht bei dem sakrosankten Querschnitt „Von Honegger bis Strawinsky“. Seine könnerische Virtuosität gelangt zu sehr persönlichen Sprachmitteln, die bei den Nürnberger philharmonischen Abonnenten neben ostentativer Zustimmung auch Protestaktionen auslösten.

Karl Foessel

Groteske im „Grünen Kakadu“

Noch nach drei Jahrzehnten trägt das Pfund, das Alban Berg in seinem „Wozzeck“ hinterlegt hat, reichlich Zinsen. Die Schnitzler-Oper „Der Grüne Kakadu“ des schlesischen Komponisten Richard Mohaupt ist ein Spätling der nachexpressionistischen Orchesteroper, musikalisches Sozialdrama, das auf zwei Ebenen abläuft: Die Sektion Bühne geht fremd bei Literatur und Praxis des Sprechtheaters; derweil orientiert sich das Opernorchester an den Prinzipien der Konzertsaalmusik. Kunst der kompositorischen Integration stiftet Übereinkunft zwischen beiden Bereichen. Auch ohne durchlaufende serielle Struktur ist diese Art von Opernmusik im Ansatz mathematisch abstrakt. Das „Reihenprinzip“ im weitesten Wortsinn erscheint auf der Grundstufe der bloßen Addition differierender Formen und Ausdrucksflächen. Dieses Verfahren, das neben den Opern von Alban Berg zeitlich und stilistisch so getrennte Dokumente wie etwa Hindemiths „Cardillac“ und Henzes „König Hirsch“ vorzuweisen hat, ist von Mohaupt hier mit gleichfalls unbestreitbarer Berechtigung angewandt worden. Arthur Schnitzlers Dramentechnik ist nicht nur im „Reigen“ additiv. Die sozialkritische Groteske „Der Grüne Kakadu“ von 1898 vermehrt mit steigender Szenenzahl sukzessive die Personen und nimmt sie kontinuierlich wieder zurück in die Kulisse. Ein Steigerungsbogen mit dem Scheitelpunkt kurz vor dem Ende hält die Stationen-

folge zusammen. Das irisierende Ineinanderspiel von Realität und Illusion nach Pirandellos Muster folgt einem so logischen wie musikalischen Prinzip: Dialektik im theatergerechten Kostüm der Groteske.

Welthistorisches Panorama im Panoptikum, grotesk das Milieu: Revolutionsbeschau durchs Guckloch einer Kaschemme. Im Hintergrund brodeln und dampfen blutige Zeitgeschichte, die Französische Revolution liegt in den Wehen. An der Rampe produzieren sich miese Chargen in der Schauspielerkneipe „Zum Grünen Kakadu“, die ihr ehemaliger Prinzipal Prospère betreibt. Ab und an schickt der Bastillesturm Gisch durch das Gully des Kellereinstiegs, schwallweise den Abschaum aus beiden Lagern. Zwielflicht liegt schicksalsschwanger über der Souterrain-Szene, auf der sich versprengte Reste der Oberschicht ein letztes Mal an den Bemühungen der als Ganoven auftrumpfenden Mimen dekkieren, während oben der Mob rast und Freiheit in Fesseln erwacht, gekettet an die Diktatur der Straße. Das Drama beginnt, wenn der Vorhang fällt.

Dieser Stoff lechzt nach Musik, der krasse Text nach Überhöhung durch Tonsprache, der innere Spielraum nach perspektivischer Vertiefung mit den Mitteln des Musikdramas. Gleich hat man beklagt, daß Mohaupt trotz wörtlicher Textübernahme die Schnitzler-Halbtöne nicht direkt übertrage, sein verruchtes Parfüm nicht zu Klang destilliere. Als ob diese Oper auf der Jahrhundertschwelle komponiert worden sei und nicht in einem fast sechs Jahrzehnte weiter vorn liegenden Zeitraum! Der gängige Begriff Literaturoper fördert das Mißverständnis. Mohaupts Musik, die etwa eine Burlesca knirschend neben einen Satz „Agnus Dei“, eine Suite française hart neben den Formbegriff „Variété“ wie Isolierkörper stellt, ist nur der Draufsicht nach, also formal additiv. Ihre Substanz ist gekennzeichnet gleichsam durch Subtraktion: Schnitzlers durchkonstruierte Motivik minus seinem spezifischen Zeitgefühl, das dem kompositorischen Bewußtsein in der Mitte dieses Jahrhunderts unerreichbar geworden ist.

Der Komponist, bei uns bisher am meisten bekannt geworden durch seine konzertante „Stadtpeifermusik“, lange Jahre hindurch Emigrant und erst 1955 nach Europa zurückgekehrt, wo er unmittelbar nach Beendigung dieser Partitur starb — Mohaupt ist ein unorthodoxer, keineswegs schüchterner Bühnenmusiker. Er liefert nicht bloße Begleitmusik zu einem Revolutionsspektakel; freilich: über die absolute Standfestigkeit der „Wozzeck“-Nummern auch im Konzertsaal verfügen seine zehn Szenen bei weitem nicht. Es ist schlagkräftigste, bisweilen grelle Theatermusik, die der Dirigent Albert Bittner durch Restuschen vom Pult aus wohl doch noch mehr hätte ausdifferenzieren müssen, auch und gerade in den wenigen lyrischen Episoden, die durchweg parodiert auftauchen. Die rezitativisch vagierenden Singstimmen und die marschartig zugeschliffenen, gellenden Revolutions-Chöre samt einem Sprechpart (Maria Litto) sind dem Instrumentalkolorit wie Inkrustationen beigegeben. Das groß besetzte Ensemble der zwanzig Solisten mit Helmut Melchert (als Kneipier kostümiert wie ein Uhu, der das Unheil bebrütet), Toni Blankenheim, Caspar Bröcheler, Mathieu Ahlsmeyer, Gisela Litz und anderen trifft den Groteskestil in Dialog und karikierender Gestik voll. Helmut Koniarsky hat das doppelbödige Bühnenbild hinreißend gebaut und gemalt. Glänzende Inszenierung

durch den Schauspielregisseur Ulrich Erfurth, der bei seinem zweiten Versuch mit der Oper vollen Kontakt zur Musikbühne gewinnt. Ein Zeitopernabend, der an die Ära Günther Rennert an der gleichen Stelle er-

innerte. Nicht ohne Dank, aber spürbar benommen tastete sich das Publikum, dem keine Pause gegönnt war, zu den Garderoben der Hamburgischen Staatsoper.

Klaus Wagner

Berichte aus dem Ausland

Wundersame Wege der Choreographen in Edinburgh

In den Vorjahren war es die Taktik der Edinburgher Festspiele gewesen, Ballettgruppen von internationalem Ruf einzuladen. In diesem Jahr ging man anders vor: man beauftragte Peggy van Praagh, ein kleineres Ensemble, bestehend aus acht Tänzerinnen und sechs Tänzern, aufzustellen, und Charles Mackerras, ein entsprechendes Kammerorchester zu versammeln. Dazu holte man sich aus den verschiedensten Ländern zwölf Choreographen und ließ sie Ballette ihrer Wahl (mit Solisten, die sie selbst mitbringen konnten) uraufführen.

Der musikalische Eindruck all dieser Uraufführungen blieb höchst problematisch, war aber dadurch vielleicht gerade charakteristisch für den geringen Anspruch, den man heute trotz Diaghilew in England an Ballettmusiken im allgemeinen stellt. Die drei Arten, nach denen man Ballette musikalisch einstufen kann, traten auch hier in Erscheinung: solche, die auf bereits bestehende Musiken choreographiert wurden, solche, denen Bearbeitungen von konzertanten Werken zugrunde lagen, und solche, für die eigens neue Partituren komponiert wurden.

Die erste Art wurde in Edinburgh durch John Crankos „Geheimnisse“ repräsentiert, einen Party-Flirt mit Eifersüchteleien, der sich zu einer lausbübschen Kammermusik von Poulenc recht gut tanzen ließ, während man sich vergeblich fragte, was in aller Welt wohl Alan Carter bewogen haben mochte, für seinen in einer Ballerinengarderobe spielenden pantomimischen Music-Hall-Sketch „Changement des Pieds“ ausgerechnet Frank Martins sublimes Konzert für Cembalo und Kammerorchester auszusuchen.

Doch der musikalische Geschmack der Choreographen wandelt oft auf wundersamen Wegen. Und besonders jener der in Deutschland tätigen englischen Ballettmeister — wie neben Carter aus München auch Walter Gore aus Frankfurt bewies, der sich für seine tänzerisch oft ungemein intensiven und packenden Eifersuchts-Pas de deux, genannt „Nacht und Schweigen“, von Mr. Mackerras ein hyperromantisch instrumentiertes Bach-Pasticcio herstellen ließ, mit der d-Moll-Toccata als Untermauerung für eine Szene, in der der Held aus Eifersucht taktgerecht den Blumenstrauß seiner Geliebten zerrupft. Da lob ich mir denn doch Björn Holmgren, der sich in seinem folkloristisch akzentuierten Divertissement „Mittsomme-Wache“ mit der (ebenfalls von Mackerras bearbeiteten) „Schwedischen Rhapsodie“ von Hugo Alfvén ohne viel Federlesens gleich ganz auf das Gebiet der Unterhaltungsmusik begab.

Eine Sonderstellung auf dem Sektor der Ballettmusik-Adaptationen nahm immerhin Andrée Howards „La Belle Dame sans Merci“ ein, eine sehr aparte, auf ein Gedicht von Keats zurückgehende mittelalterliche Ballade, deren Musik von Alexander Goehr einigen Chansons des Claude le Jeune (1528–1601) nachkomponiert worden war — in einer herben Strenge und melodischen Askese, die etwas an die nach dem gleichen Verfahren hergestellte Musik Chailleys zu Cocteau-Rosens „Die Dame und das Einhorn“ erinnerte.

Von den für Edinburgh komponierten Balletten sind mir zwei entgangen: Wendy Toyes „Concerto für Tänzer“ (Musik von Joseph Horowitz, ein Ballett in Ritornell-Form mit Calypso-Einschüben) und Birgit Cullbergs „Kreis der Liebe“ (à „La Ronde“=Musik von dem schwedischen Komponisten Hilding Hallnas). Von den restlichen fünf sind zwei ausgesprochene Gelegenheitsschöpfungen: George Skibines „Les Façades Rencontres“, ein Après-le-souper-Sketch um Arsène Lupin, zu der Maurice Jarre eine Partitur von naselemdem französischem Schlager-Charme geschrieben hat, und Dimitri Parlics Ionesco-ambitionierte „Träume“, die choreographisch von einer hypnotischen Bannkraft sind, wie man sie in der auf einen einzigen Trauertönen gestimmten Partitur von Dusan Radic vergeblich sucht (ursprünglich hatte Parlic vor, seine „Träume“ zu Alban Bergs Lyrischer Suite zu choreographieren — warum daraus nichts wurde, ist ebenso wenig bekannt wie die Gründe, die Cranko veranlaßten, den zunächst vorgesehenen Schönbergischen „Pierrot lunaire“ gegen „Geheimnisse“ auszutauschen).

Bleiben drei Werke übrig mit Partituren individueller Handschrift. Da ist zunächst John Taras „Oktett“, eine handlungslose, rein neoklassizistische Studie, deren Partitur von David Wooldridge stammt: ein von motorischen Energien vorwärtsgepeitschtes Werk, bisweilen an den Strawinsky der Danses Concertantes erinnernd, aber von durchaus persönlicher Färbung und von einer Angry-Young-Man-Obstanz, die aufhören lassen. Das meiste Interesse konzentrierte sich auf Peter Wrights „Der große Pfau“ — ein Insekten-Ballett nach Fabre mit einem morbiden Thema, dessen choreographische und ausstattungs-mäßige Realisierung leider weit hinter den Möglichkeiten zurückblieb, die Humphrey Searles ungemein stimmungsträchtige, zum Tanzen geradezu herausfordernde Partitur suggerierte. Dies ist eines der ganz wenigen Edinburgher Ballette, dem man gern einmal wiederbegegnete — allerdings in adäquaterer sze-

nischer Form. Das andere ist Deryk Mendels „Das siebente Sakrament“, ein Hochzeits-Ritual von einer puritanischen Herbheit und Würde, das an seiner abnormen Länge krankt, sich aber wirklich einmal um moderne, vom klassischen Kanon losgelöste Beweisungsformen bemüht; die Musik hierzu stammt von dem Messiaen-Schüler Guy Morancon, der, wie wenn er gegen seinen Lehrer aufbegehren wollte, eine Partitur von einer liturgischen Strenge und Askese geschrieben hat, die der Welt Messiaens so fern wie nur denkbar steht und deren ein lateinisches Ehegelöbnis rezitierende Singstimme den Charakter dieser Musik noch weiter verfremdet.

Musikalische Offenbarungen waren nicht unter den uraufgeführten Werken (aber auch keine choreographischen — am interessantesten waren noch die Ballette von Parlic und Mendel), so daß man sich mit doppelter Genugtuung an einem Konzert des Covent-Garden-Orchesters schadlos hielt, in dem Ernest Ansermet Strawinskys „Apollon“, „Kuß der Fee“ und „Petruschka“ mit jener abgeklärten Souveränität dirigierte, über die er heute wie kaum ein anderer Dirigent verfügt.

Horst Koegler

Béla-Bartók-Fest in Basel

Mit sieben ausschließlich dem ungarischen Meister gewidmeten Veranstaltungen hat die Stadt Basel, die in den letzten Lebensjahren Bartóks in Europa seine wahre künstlerische Heimat war, eine imponierende Schau über sein Gesamtwerk geboten. Die Befürchtung, daß dieses Werk für ein so ausgedehntes Festival zu wenig mannigfaltig sei, hat sich als völlig unbegründet erwiesen: die vorzüglich zusammengestellten und künstlerisch vollendet ausgeführten Programme gaben erst das richtige Bild von Bartóks geistiger Universalität und auch von der merkwürdigen Dualität seines Schaffens, die sein Schüler, der Komponist Sandor Veress, in seiner großangelegten, zur Eröffnung des Festivals vorgetragenen Ansprache folgendermaßen definierte: „Mir scheint, daß Bartók eines der letzten Glieder in der Kette derjenigen europäischen Komponisten war, in deren Schaffen das Ursprüngliche, das Instinkthafte und die unbewußt sich entfaltende Vision mit dem bewußten Können, mit dem ordnenden, die Materie rational formenden Intellekt noch in vollkommenem Gleichgewicht stand. Daß in Bartóks immer elementar und unmittelbar wirkender Musik stets ein so großer Spielraum für das Irrationale, für den momentanen, instinktbedingten Einfall offen blieb, verknüpft mit der immer kontrollierenden Fähigkeit des klaren Denkens, ist das rätselhafte Geheimnis und Wunder des Genies.“

Diese These wurde durch den ganzen Ablauf des Festivals zwingend bewiesen. Von einer einzigen Ausnahme abgesehen, wurden durchweg Werke dargeboten, die absolut repräsentativ für eine bestimmte Epoche oder Arbeitsrichtung im Schaffen des Künstlers waren: Der geniale Verarbeiter der von ihm erforschten Volksmusik wurde in der Eröffnungsmatinee mit ungarischen und slowakischen Volksliedgestaltungen vorgeführt. Das frühe Klavierwerk wurde von den romantischen Anfängen (Fantasie aus dem Jahre 1903) bis zum entscheidenden Durchbruch

im „Allegro barbaro“ (1911) dargeboten; Übergangswerke, wie die Suite op. 14 (1916) und Stücke aus „Im Freien“ (1926), zeugten von der vollendeten Meisterschaft, die im konzertanten Bereich noch durch das 1. Klavierkonzert dargestellt wurde. An Kammermusik waren außer dem 5. Streichquartett noch die Sonate für Violine solo, die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, „Contrasts“ für Violine, Klarinette und Klavier und ein Liederzyklus zu hören. An großen Orchesterwerken brachte ein Gastspiel des Südwestfunk-Orchesters Baden-Baden unter Leitung von Hans Rosbaud die „Tanzsuite“ und die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“, während die Basler Orchestergesellschaft unter Hans Münch die noch ganz impressionistischen zwei „Images“ (1910) und das 1943 für Koussevitzky komponierte „Konzert für Orchester“ beisteuerte. Das Basler Stadttheater stellte die beiden wichtigsten Bühnenwerke Bartóks in szenisch sehr eindrucksvollen Aufführungen einander gegenüber: die symbolistische Oper „Herzog Blaubarts Burg“ und die zwischen greller Realistik und geheimnisvoller Mystik oszillierende Pantomime „Der wunderbare Mandarin“.

Den interessantesten Abend verdankte man Paul Sacher und dem von ihm geleiteten Basler Kammerorchester und Basler Kammerchor. Neben dem Divertimento für Streichorchester und der bekennnishaften „Captata profana: Die Zauberhirsche“ hörte man als Uraufführung das 1907/8 entstandene Erste Violinkonzert (gespielt von dem hochbegabten jungen Schweizer Geiger Hans-Heinz Schneeberger), das für uns die eingangs erwähnte „Ausnahme“ vom repräsentativen Schaffen bedeutete. Was diesem Werk an Geschlossenheit noch abgeht, wird reichlich ersetzt durch den tiefen Einblick, den es in die Werkstatt des Künstlers gewährt. Dies ergibt sich durch Vergleich seiner noch recht inhomogen wirkenden kompositorischen Anlage mit den Gestaltungen, die Bartók fast gleichzeitig im ersten seiner „Zwei Porträts“ (op. 5) und im 1. Streichquartett (1908) aus ihm abgeleitet hat. In seinem orchestralen Farbenreichtum konnte aber auch dieses frühe Werk würdig neben dem meisterlichen Violinkonzert vom Jahre 1938 bestehen, das Tibor Varga im Konzert des Südwestfunk-Orchesters darbot. Für die tiefe Verwurzelung der Kunst Béla Bartóks in Basel zeugte nicht nur die Begeisterung, mit der jedes Werk vom Publikum aufgenommen wurde, sondern auch das äußere Faktum, daß sämtliche sieben Konzerte des Festivals restlos ausverkauft waren.

Willi Reich

Neue Musik bei den Luzerner Festwochen

Das 1938 begründete Luzerner Festival feierte sein zwanzigjähriges Jubiläum in doppelter Art: durch erhebliche Erweiterung des Programms und durch entschiedene Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens. Letztere kam nicht nur durch Aufnahme einiger moderner Standardwerke (Bartóks „Konzert für Orchester“, Prokofieffs „Romeo und Julia“-Suite, Kodálys „Psalmus Hungaricus“, Britten's „Serenade“, Strawinskys Violinkonzert und „Feuervogel“-Suite) ins allgemeine Konzertprogramm zum Ausdruck, sondern auch durch die Uraufführung von

Werken, die ihre Entstehung Aufträgen verdanken, die von Luzern ausgegangen waren. So wurde gleich das erste Symphoniekonzert (Dirigent: Ernest Ansermet) mit einer „Ouverture en Rondeau“ eröffnet, die das alljährlich aus den besten Schweizer Instrumentalisten eigens für Luzern zusammengestellte „Schweizerische Festspielorchester“ bei Frank Martin bestellt hatte, und zwar hatte es das Geld für diesen Auftrag dadurch aufgebracht, daß es zwei Jahre zuvor seine Honorare für Rundfunkübertragungen diesem Zweck widmete. Martins Werk zeigte sich vor allem durch den kontrastreichen Charakter der Luzerner Landschaft inspiriert, entsprach aber durch genaue Erfüllung der Rondoform auch in sehr geistreicher und überzeugender Art den Forderungen der absoluten Musik.

In einem unter das Motto „Musica Nova“ gestellten eigenen Konzert brachte das 1955 von Wolfgang Schneiderhan gegründete Streicherensemble „Festival Strings Lucerne“ neben der 1952 entstandenen „Musik für Streicher“ des Schweden Ingvar Lidholm drei gemäßigt moderne Werke zur Uraufführung, die es im Vorjahr bei den Komponisten bestellt hatte: von dem italienischen Cellisten Enrico Mainardi „Prologo, Aria e Finale“ für Streichorchester, von dem Schweizer Armin Schibler „Musik zu einem imaginären Ballett“ für zwölf Solostreicher und Cembalo, von dem Österreicher Richard Kittler „Konzert für die Festival Strings Lucerne“. Bei allen drei Werken handelte es sich um recht harmlose, unmittelbar ansprechende Stücke. Auf jeden Fall verdient aber das Streben der Veranstalter, der zeitgenössischen Musik in Luzern größeren Raum zu gewähren und so das Festival immer lebendiger zu gestalten, besondere Anerkennung.

Willi Reich

Mackie Messer in Milano

Im dreißigsten Jahre ihres Bestehens hat Brechts „Dreigroschenoper“ einen merkwürdigen Erfolg errungen. Sie ist vor zwei Jahren in Mailand zum erstenmal aufgeführt worden; wenn sich das Piccolo Teatro entschloß, eine kaum veränderte Inszenierung dem Mailänder Publikum nochmals anzubieten, so war das schon ein Wagnis; doppelt gewagt, weil es sich um ein den italienischen Gewohnheiten und Traditionen so strikt zuwiderlaufendes Stück handelt. Das Wagnis ist gelungen.

Kaum eine Sprache ist ungeeigneter als die italienische, die Härte, Schnoddrigkeit und Kargheit der Brechtschen Diktion wiederzugeben. Mehr noch: Es ist fast unmöglich, in Italien Schauspieler zu finden, die den Anforderungen eines solchen Stücks gewachsen sind, die den Verführungen zum Belcanto widerstehen. Es gibt kein italienisches Kabarett, es gibt keinen italienischen Mackie Messer. Und dennoch der Erfolg und die Anziehungskraft dieser Aufführung! Es liegt gewiß nicht nur an dem Stück und nicht nur daran, daß Brecht selbst noch den Proben beigewohnt und der Aufführung so die Weihe der Authentizität verliehen hat. Verantwortlich für diese Aufführung ist Giorgio Strehler. Ihr Erfolg ist sein Erfolg.

Er hat darauf verzichtet, den aggressiven Zynismus des Textes auszuspielen, ohne doch zu beschönigen, zu nivellieren oder zu moralisieren. An die Stelle einer unheilbar grausamen Welt tritt nicht einfach eine ver-

besserungsbedürftige, sondern eine groteske, poetisch-absurde. Strehler verlegt die Aktion in ein irreales Gangster-Amerika. Aus hundert Einzelfällen entsteht eine groteske Marionettenwelt: aus der komisch zerfledderten Eleganz der Gangster und Huren, aus der Marlene-Dietrich-Maske der Jenny, aus dem Reiterdenkmal, an dem Mackie aufgeknüpft werden soll und auf dem dann der Bote erscheint, aus dem Schlußtableau, das mit Chor, Tanz, Lichteffekten und Straußfederwedeln Große Oper parodiert, aus Peachums makabrem Trödelladen und aus den beklemmend großartigen Aufzügen. So entsteht die „unnatürliche“, die befremdliche, komische und unheimliche Atmosphäre früherer Chaplinfilme. Unter grellen Scheinwerfern, die die Songs sozusagen aus der Aktion „herausschneiden“, erstarren die bunten Puppen zu tragischen oder absurden Masken.

Die hundertste Aufführung ist ein würdiges Geschenk zum dreißigsten Geburtstag dieses Stücks. H. S.

Moderne Chorwerke und zeitgenössische Opernwoche in Wien

Vergegenwärtigt man sich eine Linie, die etwa von Mahlers Chorsymphonien und Schönbergs „Gurreliedern“ über die symphonischen Fresken Arthur Honeggers zu Luigi Nonos „Epitaph auf Garcia Lorca“ führt, so wird man feststellen können, daß innerhalb der Entwicklung der Neuen Musik die Chormusik keineswegs ein „Nebengeleise“ darstellt. Freilich sind den zeitgenössischen Komponisten, was harmonische und strukturelle Kompliziertheit betrifft, gewisse Grenzen gesetzt, wenn sie für Chor schreiben, obwohl es heute bereits vokale Ensembles gibt, die fast unbeschränkt leistungsfähig sind.

Eine ganze Reihe dieser Spitzenchöre konnte man beim I. Europäischen Chorfest kennenlernen, das die Gesellschaft der Musikfreunde während der „Wiener Festwochen 1958“ veranstaltete. Zwar wurden keine Preise verliehen, aber man war sich darüber einig, daß dem allerdings aus Berufssängern bestehenden Niederländischen Kammerchor für die makellose Interpretation von Frank Martins Ariel-Gesängen (welche die Keimzelle der für die Wiener Staatsoper geschriebenen Shakespeare-Oper „Der Sturm“ darstellen) sowie von Chorliedern von Ravel und Badings ein Kranz gebührt. Ebenso schwierig war das Programm des Wiener Akademie-Kammerchors mit der „Cantata“ von Strawinsky, zwei Chören von Schönberg („Friede auf Erden“ op. 13 von 1907 und „Dreimal tausend Jahre“ op. 50 von 1949) und Ernst Kreneks „Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen“ auf Texte von Gryphius, Fleming und anderen Barockdichtern. Die Partitur dieses etwa halbstündigen Werkes für Sopran, gemischten Chor und Klavier, unmittelbar vor dem ersten Zwölftonwerk Kreneks, „Karl V.“, geschrieben, zeigt den Komponisten „im Übergang“. Auch zwei Massenchöre boten virtuose Leistungen: Unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch sangen die vereinigten Rundfunkchöre von Köln und Hamburg, begleitet vom Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, Honeggers „König David“ und den „Totentanz“, während die berühmte Huddersfield Choral Society durch eine feine Aufführung des Requiems von Ga-

brüel Fauré und eine fulminante des äußerst wirk-samen, manchmal etwas lärmenden „Belsazars Fest“ von William Walton großen Erfolg hatte. Zwei ihrer besten Chöre entsandten die Ungarn und die Tschechen nach Wien. Die „Missa Glagolskaja“ von Janáček, gesungen vom Prager Philharmonischen Chor unter Karel Ančerl, und Kodálys „Budapester Te Deum“ und „Psalmus Hungaricus“ sowie Bartóks „Cantata profana“, ausgeführt vom Budapester Chor und dem ungarischen staatlichen Konzertorchester, muß man in der Originalsprache gehört haben, um die Genialität dieser Werke zu erkennen und zu begreifen, was sie in der Musikgeschichte dieser Völker bedeuten. Orffs „Carmina burana“, in Wien fast schon ein wenig abgespielt, wurden unter der Leitung von Sawallisch entstaubt und blankpoliert. So wirkten sie, in der brillanten Ausführung durch den Singverein und das Orchester der Wiener Symphoniker, elektrisierend wie am ersten Tag. Trotz bester Interpretation kann man das von Gustav Mahlers VIII. Symphonie nicht behaupten, deren chorale und instrumentale Massen (Singverein, Singakademie und Symphoniker) von Hans Swarowsky in Bewegung gesetzt wurden. Eine der erfolgreichsten Veranstaltungen war die konzertante Aufführung von Werner Egks „Irischer Legende“ durch das Orchester der Philharmonia Hungarica, die Wiener Singakademie und die Solisten Mimi Coertse, Otto Wiener, Walter Berry u. a. Werner Egk hatte die letzten Proben geleitet und dirigierte selbst die Wiener Erstaufführung.

Während der Saison ist der Spielplan der Wiener Staatsoper (so wie übrigens der der meisten anderen großen Opernhäuser) nicht eben reich an neuen Werken. Aber während der Wiener Festwochen gab's eine Novitätenparade, die sich wohl sehen lassen konnte. Der Eröffnungsabend war Strawinsky gewidmet, für dessen „Oedipus Rex“ man sich Jean Cocteau als Sprecher geholt hatte. O. F. Schuh führte Regie, und Caspar Neher schuf das Bühnenbild: ein strenges Rund, leicht versenkt, dahinter eine halbkreisförmige Treppe, leider ohne Chor auf der Bühne. Martha Mödl, Waldemar Kmentt, Kurt Böhme und andere sangen die Hauptpartien, Karajan dirigierte das Orchester der Philharmoniker (es war sein erstes neues Werk im neuen Haus, und man hofft sehr, daß weitere Taten folgen werden). Den zweiten Teil des Abends bildete das Petruschka-Ballett mit der Choreographie Massines, den Bühnenbildern und Kostümen von Benois unter der musikalischen Leitung von Michael Gielen.

Als Reprisen wurden gegeben: „Wozzeck“ unter Karl Böhm in der Schulschen Inszenierung mit Walter Berry und Christl Goltz in den Hauptpartien; Hindemiths „Mathis der Maler“, gleichfalls von Karl Böhm geleitet und von Adolf Rott inszeniert; Frank Martins „Der Sturm“ in der seinerzeitigen Premieren-Inszenierung von Heinz Arnold, mit Bühnenbildern von Georges Wakhewitsch, und von Michael Gielen dirigiert. Im Redoutensaal der Hofburg, wo man sonst nur Mozart oder Rossini spielt, wurde Werner Egks „Revisor“ in der Inszenierung Günther Rennerts mit Gerhard Stolze in der Titelrolle aufgeführt.

Aber den modernsten Abend während dieser Woche danken wir dem Staatsopernballett. Erika Hanka, die vor einigen Monaten verstorbene Ballettmeisterin der Wiener Staatsoper, schuf die Choreographien von Gottfried von Einems „Medusa“, Boris Blachers „Mohr von Venedig“ und Bartóks „Wunderbarem Mandarin“.

Ein zweiter Abend war Carl Orff gewidmet, dessen „Carmina burana“ und „Catulli Carmina“ in der Inszenierung Günther Rennerts aufgeführt wurden. Heinrich Hollreiser und Michael Gielen waren die Dirigenten der modernen Ballettwerke, die sämtliche vor ausverkauftem Haus gegeben und mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden. Helmut A. Fiechtner

Blick in die Zeit:

Der Schlager auf der Anklagebank

Unter diesem Titel berichtete Hanns Krammer in der „Süddeutschen Zeitung“ über Diskussionen bei der Evangelischen Akademie in Tutzing:

Es war ein munterer Patient, den sich die Evangelische Akademie von Tutzing übers Wochenende zu gefälliger Untersuchung mit anschließender Diagnose eingeladen hatte; der deutsche Schlager nämlich in der ganzen Pracht seiner banalen Sentimentalität. Etwa 50 Seelsorger und Lehrer kamen, um Präzises über dieses Phänomen des 20. Jahrhunderts zu erfahren. Der Hamburger Journalist Walter Haas hielt den einleitenden Vortrag. Er gab einen Überblick — die historische Entwicklung, die wirtschaftliche Macht (auf 90 Prozent aller in Deutschland hergestellten Schallplatten ist leichteste Unterhaltungsmusik eingeritzt), und er beschäftigte sich mit gewissen Erscheinungsformen der Schlagerindustrie wie der „Überfremdung“ (sieben der zehn Spitzenschlager im August stammen aus den USA) und dem Umstand, daß der in Verse allerschlichtester Webart gekleidete Appell an das Heimatgefühl des Schlagerkonsumenten noch immer die größten Verkaufsziffern provoziert.

Die Tagungsteilnehmer waren schnell davon überzeugt, daß ihr „Patient Schlager“ eigentlich nicht ins Krankenbett, sondern auf die Anklagebank gehört. Es fehlte nicht an ausgiebigem Zitieren der dümmsten Texte, und hätte das Programm der Tagung nicht gütigerweise das Thema mit einem zweiten Vortrag unter dem Motto „Schlager als Lebenshilfe“ begrenzt, so wäre das Ganze wohl in endlose Breite zerflossen. Zur „therapeutischen“ Funktion des Schlagers berichtete Fred Rauch, der Wunschkonzertonkel des Bayerischen Rundfunks, daß unter den 800 bis 1000 brieflichen Wünschen, die er wöchentlich erhält, auch solche von Krankenhausärzten seien, die für ihre Patienten einen ganz bestimmten Schlager verlangen, offenbar, weil sie der Ansicht seien, daß damit den Kranken geholfen werde. Flugs gezogenes Fazit: Der Schlager ist eine Lebenshilfe — „aber nicht für jeden“, wie es in Leopoldis Schnulze heißt.

Daß der Schlager heute das Lebensgefühl „breitester Massen“, ihre Wunschbilder und Sehnsüchte ausdrückt und gerade deshalb so populär ist, kam bei der Tagung nicht zum Ausdruck. Die Angriffe konzentrierten sich auf den Schlagerproduzenten — so, als ob dieser ahnungslos seine Schlager fabriziere und dann klopfenden Herzens warte, ob sie „ankommen“ oder nicht. Vergessen wurde, daß die Schlagerindustrie zwar ein Riese, ein Elefant ist, aber einer mit hauch-

dünnere Haut und sensiblen Ohren. „Wir müssen dem Trend folgen“, bemerkte ein Vertreter der Industrie während der Diskussion; der Satz ging leider unter. Der vom Publikum ausgehende „Trend“ nämlich ist es zuallererst, der die Schlager-Inhalte beeinflusst. Der Umgangston zum Beispiel, der heute unter den jungen Leuten in Mode ist, verbietet es ihnen, heiße Liebeschwüre abzugeben. Für sie besorgen dies Vico Torriani, Mario Lanza oder Peter Kraus — und diese Herren besorgen es in einer den Wünschen der Teenagers adäquaten Form. Deshalb sind sie so populär.

Wenn nun der Schlager allein durch die moderne Zivilisation hervorgebrachten profanen Wunschvorstellungen angemessen Ausdruck verleiht, kann er es nicht auch in religiösen Bezirken? Die von Ralph Bendix im Zweiertakt heruntergeschnurrte Schöpfungsgeschichte war, wie der Herr aus der Industrie mitteilte, kein überragender Erfolg. Die allgemeine Ablehnung des Experiments durch den Klerus und die Pädagogen jedenfalls hat die Industrie dazu veranlaßt, weitere Experimente abzugeben. Vorerst werden wir nicht erfahren, ob der relative Mißerfolg in der Untauglichkeit des Schlagers für diesen Themenkreis überhaupt liegt oder ob nur die beiden vorhandenen Bendix-Nummern „noch nicht das Richtige“ waren.

Moderne Musik auf Schallplatten

Serge Prokofiew: Klavierkonzert Nr. 3 C-Dur, op. 26 / Symphonie D-Dur, op. 25 (RCA/LM-2138).

Zwei der bekanntesten und erfolgreichsten Werke des russischen Komponisten sind auf einer amerikanischen Langspielplatte gekoppelt, die weder technisch noch musikalisch alle Wünsche erfüllt. Zwiespältig ist der akustische Eindruck besonders im Klavierkonzert: hier ändert sich das Klangbild von Satz zu Satz, ja sogar zwischen einzelnen Teilen desselben Satzes. Sehr kraß ist beispielsweise der Unterschied zwischen der vierten und fünften Variation im Mittelsatz. Das eine Mal besticht die Aufnahme durch instrumentale Transparenz und dynamische Akkuratheit, dann verstrickt sie sich im dichten Geflecht von Solopart und Orchester. Gary Graffman spielt das Konzert virtuos, aber nicht brillant; er entfaltet die motorischen Kräfte wirkungsvoller als die lyrischen Stimmungen und weiß die harten Rhythmen überzeugender anzuschlagen als den slawischen Ton des Werkes. Das San Francisco Symphony-Orchester, mit vielen guten Musikern besetzt, klingt unter der Leitung von Enrique Jorda etwas unpersönlich und glanzlos, vor allem in den Violinen, am auffallendsten im expressiven Andante zu Beginn der

Durchführung des ersten Satzes. Die Qualität des Orchesters tritt in der „Klassischen Sinfonie“ deutlicher hervor; die Partitur gibt insbesondere den Holzbläsern Gelegenheit, solistisch und im Zusammenspiel aufzufallen. Bei der Wiedergabe der Sinfonie wurde Prokofieffs Verbeugung vor Haydn offenbar mißverstanden. Der Blick auf das 18. Jahrhundert ist bisweilen altväterlich getrübt.

G. W. B.

Paul Hindemith: Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen op. 49 / Konzert für Orchester op. 38 / „Amor und Psyche“, Ballett-Ouvertüre für Orchester (Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18474).

Die drei Werke sind zum erstenmal auf Schallplatte zu hören, und zwar in authentischer Wiedergabe, da der Komponist selbst das Berliner Philharmonische Orchester dirigiert. Die kurze Ballett-Ouvertüre „Amor und Psyche“ wird hier von zwei bedeutenden Konzertstücken Hindemiths in den Schatten gestellt. Am besten ist die Aufnahme des „Konzerts für Orchester“ gelungen — ein wahres Kabinettstück klanglicher Aufzeichnung, die den Eindruck erweckt, als ob Dirigent und Technik die Partiturseiten in Röntgenbilder verwandelt hätten. Die Berliner Philharmoniker spielen hervorragend, nur Trompeten und Hörner klingen gelegentlich matt, besonders im vierten Satz. Als Solistin der „Konzertmusik“ zeichnet sich die französische Pianistin Monique Haas aus; sie bedient sich ihrer kultivierten Anschlagstechnik auch an jenen Stellen, die zum Dreschen verleiten. Der Höhepunkt der Aufnahme ist zweifellos der Mittelsatz mit dem improvisatorischen Dialog zwischen dem Klavier und zwei Harfen in außergewöhnlich delikaten Variationen. Bewundernswert, wie diese Filigranarbeit auf die Schallplatte gebannt wurde.

— ar—

Béla Bartók: Streichquartett Nr. 5 / Streichquartett Nr. 6 (Columbia CX 1285).

Mit dieser Langspielplatte schließt das Vègh-Quartett seine für Columbia produzierten Aufnahmen sämtlicher Streichquartette von Béla Bartók ab. Dreimal liegt jetzt dieser Zyklus vor: auch Juilliard (Philips) und Parrenin (Westminster) haben die Quartette aufgenommen. Aber Vègh musiziert sie am ungünstigsten. Spieltechnisch dagegen werden hohe Ansprüche nicht ganz befriedigt. Auf der neuesten Platte hätte zum Beispiel der Anfang des vierten Satzes im V. Streichquartett noch sorgfältiger ausgefeilt werden müssen. Doch sind beide Aufnahmen wieder so reich an hinreißenden Details, vor allem das VI. Quartett mit der großartigen Wiedergabe der „Marcia“ und „Burletta“, daß der Eindruck auf einen für moderne Kammermusik empfänglichen Zuhörer überwältigend ist.

Gh. Bh.

Zeitgenössische Musik

Unser Katalog (32 Seiten) bringt eine Auswahl von Werken für häusliches und solistisches konzertantes Musizieren und ist kostenlos in jeder Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag erhältlich.

SCHOTT

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

In Paris starb überraschend die seit vielen Jahren in Rom ansässige Pianistin Marcelle Meyer. Aus Belgien stammend, lebte und wirkte sie lange Zeit in Paris und war dem Kreis der „Six“ aufs engste verbunden. Mutig und unerschrocken setzte sie sich für die moderne französische und italienische Musik ein, mit der ihr Name für immer verbunden bleiben wird.

Bühne

Das Badische Staatstheater in Karlsruhe brachte die deutsche Erstaufführung des Balletts „Die fröhliche Straße“ von Virgilio Mortari. Die Handlung spielt in einem kleinen Ort an der Adria. Im Mittelpunkt des Librettos von Aurel Milos stehen ein Barbier und seine hübsche Maniküre, der alle Kunden, flotte Matrosen wie greise Kavaliers, den Hof machen. Mit südlichem Temperament entläßt sich die Eifersucht in einer Straßenschlacht. Aber am Abend schwingen alle einträchtig das Tanzbein. Mortari vom italienischen Volkslied inspirierte Musik ist ausgesprochen tänzerisch konzipiert, doch völlig weltfremd, wie das Treiben auf der Piazzetta. Die beiden Hauptrollen waren mit Marlene Haupke-König und Ladislaus Häusler besetzt, der auch für die Choreographie verantwortlich zeichnete. Das Bühnenbild hatte Heinrich Mager entworfen. Am Pult stand Walter Born. Der Ballettpremiere war eine Neuinszenierung der „Klugen“ von Carl Orff in der Regie von Siegmund Skrapu vorausgegangen.

Die szenische Uraufführung der „Ballett-Variationen“ von Hans Werner Henze fand an den Wuppertaler Bühnen statt.

Die Mailänder Scala plant Cocteau's Monodrama „Die menschliche Stimme“ von Francis Poulenc, die Kammeroper „Die Schule der Frauen“ von Virgilio Mortari und Gian Carlo Menottis „Maria Golovin“.

„L'homme et son désir“, Ballett von Darius Milhaud, wurde zum erstenmal in Trier aufgeführt.

Konzert

Hermann Scherchen dirigierte in Venedig „Y su sangre ya viene cantando“ für Flöte und kleines Orchester von Luigi Nono.

Die amerikanische Erstaufführung der I. Sinfonie von Rolf Liebermann fand in Chattanooga (Tennessee) statt.

Im Kammersaal der Westberliner Hochschule für Musik spielte Otto Rausch sämtliche Klavierwerke von Arnold Schönberg.

Das Berner Kammerorchester (Leitung: Hermann Müller) feierte sein zwanzigjähriges Bestehen mit einem Jubiläumskonzert moderner schweizerischer Musik. Für diese Veranstaltung hatte Hans Studer eine „Sinfonia“ für Streicher geschrieben, die, wie der Referent der „Neuen Zürcher Zeitung“ berichtet, in der „Satzweise aufgelockerter Polyphonie und auch formal etwa mit den Sinfonien der älteren Bach-Söhne verglichen werden könnte“. Die anderen Werke des Programms waren das Violoncello-Concertino von Willy Burkhard, die Etüden von Frank Martin und Wladimir Vogels Goethe-Aphorismen.

Das zweite japanische Musikfest in Karuizawa war wieder der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmet. Das erste Programm enthielt die Werke, die zum Wettbewerb eingereicht worden waren: Composizione da Camera per 8 (Shinichi Matsushita); Le Son Calli-

graphie pour 8 Instruments à cordes (Toru Take-mitsu); Variations for Violin and Piano (Yasuo Sueyoshi); Parallelkreis op. 2 für Violine, Violoncello und Piano (Takeo Noro); Bläserquintett (Kiyohiro Yamada); „Ekagra“ für Altflöte und Piano (Kazuo Fukushima). Prämiert wurden die Werke von Take-mitsu und Matsushita. Das zweite Konzert stand im Zeichen der jüngeren Generation: Klavierstück Nr. XI (Karlheinz Stockhausen); Ordre pour violoncello et piano (Makoto Moroi); Bläserquintett (Henri Pousseur); „Black Distance“ für Sopran und Kammerorchester (Minao Shibata); Kammerkonzert (Roland Kayn); Bläserquintett (Yoshiro Irino); „a hum“ (Toshiro Mayuzumi). Am folgenden Tag wurden nur Werke von Olivier Messiaen gespielt: „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“ für Klavier; „Le Merle Noir“ für Flöte und Klavier; „Harawi“ für Sopran und Klavier; „Visions de l'Amen“ für 2 Klaviere; „Quatuor pour le Fin du Temps“. „Werke der Meister“ war das letzte Programm überschrieben: Pierrot Lunaire (Arnold Schönberg); Density 21.5 (Edgar Varèse); Streichquartett (Anton Webern); 2. Violinsonate (Béla Bartók); Ode an Napoleon (Arnold Schönberg). Neben den Konzerten wurden vier Vorträge gehalten: Einführung in die moderne Musik (Makoto Moroi und Toshiro Mayuzumi); Die Kompositionstechnik von Olivier Messiaen (Minao Shibata); Über die Zwölftontechnik (Yoshiro Irino); Die Gegenwart und die Stilwende in der Kunstgeschichte (Shyichi Kato). In einer öffentlichen Diskussion wurde die Frage angeschnitten: „Womit kann die moderne japanische Musik ihre Originalität in der Welt behaupten?“

Rundfunk

Rundfunkanstalten von 12 Ländern forderten Bandkopien von den Veranstaltungen der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1958 an. Nach Europa und Übersee gingen insgesamt 45 Bänder der vom Südwestfunk-Orchester bzw. vom Juilliard-Quartett gespielten Werke.

Der RIAS-Kammerchor in Berlin, seit 1954 von Günther Arndt geleitet, feierte sein zehnjähriges Bestehen mit einem Festkonzert. Auf dem Programm standen auch Uraufführungen von Heinz Friedrich Hartig, Harald Genzmer („Italienisches Liederbuch“) und Darius Milhaud (Kompositionsauftrag des RIAS).

Radio Lausanne hat die Schweizer Komponisten zu einem Wettbewerb mit Werken für Kammerorchester eingeladen.

Im Dritten Programm der Radiotelevisione Italiana wurden einige moderne Bühnenwerke gesendet: „König Hirsch“ (Hans Werner Henze); „Jonny spielt auf“ (Ernst Krenek); „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“ (Karl Amadeus Hartmann).

Fernsehen

Zum vierten Male war das Abendprogramm des Deutschen Fernsehens dem Schaffen Carl Orffs gewidmet. Im Studio des Bayerischen Rundfunks inszenierte der Darmstädter Intendant Gustav Rudolf Sellner „Die Bernauerin“. Die Hauptrollen waren mit Margot Trooger (Titelrolle) und Maximilian Schell (Albrecht von Bayern) besetzt. Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks leitete Karl List.

Musikerziehung

Boris Blacher beabsichtigt, im Herbst 1959 die Leitung der Westberliner Hochschule für Musik niederzulegen.

Kunst und Künstler

Adolf Aber, bis 1933 Musikkritiker der „Leipziger Neuesten Nachrichten“, jetzt Seniorchef der Verlagsabteilung von Novello in London, wurde mit dem großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Hans Werner Henze arbeitet an einer neuen Oper: „Prinz Friedrich von Homburg“ nach dem Drama von Heinrich von Kleist.

Werner Ege wird die Neufassung seines Oratoriums „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ während der Wiener Festwochen 1959 dirigieren.

Die österreichischen Komponisten Hanns Jelinek und Robert Schollum wurden vom österreichischen Bundespräsidenten zu Professoren ernannt.

Die Wuppertaler Bühnen erteilten dem in Paris lebenden Komponisten Alexander Spitzmüller den Auftrag, ein Ballett ohne Handlung zu komponieren. Alphons Silbermann wird die Choreographie entwerfen.

Die „Bad-Hersfelder Festspiele 1959“ kündigen die Uraufführung der „Bauernpassion“ von Richard Billinger mit Musik von Winfried Zillig an.

Im Münchner Komma-Klub zeigte Josef Anton Riedl in eigenen Werken seinen Weg zur Musique concrète und Elektronischen Musik.

Der italienische Komponist Riccardo Malipiero beendete seine III. Sinfonie für Orchester und „Sechs Gedichte“ aus „Vision and Prayer“ von Dylan Thomas für Singstimme und zehn Instrumente.

Verschiedenes

In Köln fand die alljährliche Mitgliederversammlung der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt. Der bisher amtierende Vorstand (Präsident: Wolfgang Fortner; Vizepräsident: Eigel Kruttge; Schriftführer: Wolfgang Steinecke) wurde wiedergewählt. Der an Stelle von Hellmuth von Hase bisher kommissarisch amtierende Schatzmeister Hans Bierig wurde ebenfalls in seinem Amt bestätigt. Zu Rechnungsprüfern wurden ernannt: Hellmuth von Hase (Wiesbaden) und Siegfried Goslich (Remscheid). In den Beirat, der den Vorstand bei seiner Arbeit unterstützen soll, wurden berufen: Karl Amadeus Hartmann (München), Hans Wilhelm Kulenkampff (Frankfurt am Main), Gerth-Wolfgang Baruch (Baden-Baden), Herbert Hübner (Hamburg) sowie Hermann Reutter (Stuttgart) als der augenblicklich federführende Vorstand der Vereinigung der Hochschuldirektoren.

Studenten der Polnischen Filmhochschule drehten den abstrakten Kurzfilm „Es war einmal“, zu dem Andrzej Markowski eine Begleitmusik aus konkreten und elektronischen Elementen komponierte.

In einem Anbau des Hauses Wahnfried, der Bayreuther Villa Richard Wagners, ist seit kurzem ein Jazzklub untergebracht. Einmal in der Woche treffen sich dort junge Jazz-Fans in einem Souterrain-Raum, den ihnen Wagners Schwiegertochter Winifred zur Verfügung gestellt hat.

Auf Einladung der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe sprach der italienische Komponist Luigi Dallapiccola über das Thema: „Wie wir die Komturen-Szene in Mozarts Don Giovanni heute sehen“.

Die Stadt Reddinghausen hat für 1959 einen „Musikpreis für die junge Generation“ in Höhe von DM 2000,— ausgeschrieben. Der Wettbewerb, an dem Komponisten zwischen 18 und 39 Jahren teilnehmen können, bezieht sich auf Orchesterwerke und Solokonzerte für Klavier, Violine, Cello, Orgel und Blasinstrumente. Die Partituren müssen bis zum 1. März 1959 eingereicht werden.

Die beim Bundesinnenministerium gebildete Auswahlkommission für die deutsche Akademie Villa Massimo in Rom hat u. a. die Musiker Giselher Klebe (Detmold) und Hans Otte (Stuttgart) als Stipendiaten für das Studienjahr 1959 benannt.

Vorlesungen über moderne Musik an deutschsprachigen Universitäten und wissenschaftlichen Hochschulen im Wintersemester 1958/59: Das symphonische Schaffen seit Anton Bruckner (Roessert/Bamberg); Strawinsky und die Entwicklung seiner Kompositionstechnik (Mohr/Basel); Kurt Weill und das Musiktheater (Stuckenschmidt/Technische Universität, Berlin); Die Streichquartette Béla Bartóks (Krautwurst/Erlangen); Geschichte der neueren französischen Musik (Gennrich/Frankfurt am Main); Claude Debussy und Übungen über Debussy und Ravel (Brenn/Freiburg, Schweiz); Besprechungen ausgewählter Musikwerke des 20. Jahrhunderts (von Zingerle/Innsbruck); Die Wiener Expressionisten Schönberg, Berg, Webern (Nestler/Karlsruhe); Der musikalische Impressionismus und seine Überwindung (von Fischer/Zürich).

Der Jazz-Kalender 1959, den Joachim Ernst Berendt und Werner Götze in der Nymphenburger Verlagshandlung, München, herausgegeben haben, erschien im 4. Jahrgang. In Form eines Abreißkalenders besteht er aus 40 Blättern mit Photos aus der Welt des Jazz. Auf den Rückseiten sind historische Begebenheiten, Daten bekannter Solisten und Arrangeure sowie Hinweise auf Schallplatten veröffentlicht. Kartaturen zeichnete Florian Julnio.

Der Internationale Musik-Wettbewerb Marguerite Long-Jacques Thibaud findet 1959 vom 15. Juni bis 29. Juni in Paris statt. Nähere Einzelheiten im Sekretariat: 46, rue Molitor, Paris XVIe.

Der Niederländische Verein für Neue Musik in Amsterdam kündigt zwei Konzerte mit experimenteller Musik an. Vorgesehen sind u. a. die Sonatine für Flöte und Klavier sowie „Le Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez, „Spektrogramm“ für Flöte, Sopran, Vibraphon, vier Becken und Tamtam von Bengt Hambraeus, das Bläserquintett „Zeitmäße“ von Karlheinz Stockhausen.

Sonderheft Messiaen

Durch ein technisches Versehen sind bedauerlicherweise die notwendigen Angaben über Verleger und Übersetzer in unserem Dezember-Heft nicht veröffentlicht worden. Wir bitten zu entschuldigen, wenn wir erst jetzt diese Angaben machen:

Die Übersetzungen von Messiaens „Musikalischem Glaubensbekenntnis“, von Rostands Messiaen-Artikel, der mit freundlicher Erlaubnis der Edition Ventadour in Paris veröffentlicht wird, und von Rostands Bericht über Donaueschingen sind von Hilde Strobel. Die französischen Texte von „Hommage à Messiaen“ wurden von Heinrich Strobel übersetzt; Alexander Goehrs englisches Manuskript übertrug Hilmar Schatz. Die deutsche Übersetzung des Pariser Konzertberichts von Claude Rostand schrieb Karin Pommerenke. Die Partiturseite von Messiaens „Réveil des Oiseaux“ erscheint mit freundlicher Genehmigung des Pariser Musikverlags Durand & Cie.

*

Der als Leitartikel dieses Heftes veröffentlichte Aufsatz von Wolfgang Fortner erschien zuerst in der Wochenzeitung „Die Zeit“, Hamburg, 1958, Nr. 51. Die deutsche Übersetzung des Porträts „Georges Auric“ von Hélène Jourdan-Morhange schrieb Hilde Strobel. Das Bild „Kanzan“ von Shindo Tsuji wurde in der Biennale, Venedig, aufgenommen.

ERNST KRENEK

PALLAS ATHENE WEINT

Oper in einem Vorspiel und drei Akten, Text vom Komponisten *

SYMPHONIE »PALLAS ATHENE«

für Orchester (1954)

2 · 2 · 2 · 2 — 4 · 2 · 2 · 0 — P. S. — Hfe., Cel., Klav. — Str. = 22 Min. *

ELF TRANSPARENTE

für Orchester (1954)

2 · 2 · 2 · 2 — 4 · 2 · 2 · 1 — P. S. — Hfe. — Str. = 22 Min. *

SIEBEN LEICHTE STÜCKE

für Streichorchester (1955) = 8 Min.

SINFONISCHES STÜCK

für Streichorchester = 16 Min. *

II. KONZERT

für Violine und Orchester (1954)

2 · 2 · 2 · 2 — 4 · 2 · 2 · 0 — P. S. — Hfe., Cel. — Str. = 23 Min. *

CAPRICCIO

für Violoncello und Kammerorchester (1954)

1 · 1 · 1 · 1 — 1 · 1 · 1 · 0 — P. S. — Hfe., Cel. — Str. = 10 Min. *

KANTATE FÜR KRIEGSZEIT

für Frauenchor und Orchester, Text von Hermann Melville (1865), deutsch vom Komponisten

2 · 2 · 2 · 2 — 4 · 2 · 2 · 0 — P. S. — Str. = 12 Min. *

ICH SINGE WIEDER, WENN ES TAGT

für gemischten Chor und Streichorchester oder Streichquintett (1955). Text von Walther von der Vogelweide = 5 Min. *

DREI GEISTLICHE CHÖRE

Motette zur Opferung »Veni sanctificator«

für das ganze Kirchenjahr für drei gemischte Stimmen a cappella (SAB) (1955)

Proprium Missae »Oculi mei semper ad Dominum«

für den dritten Fastensonntag für drei gemischte Stimmen a cappella (SAB) (1955)

Psalmverse zur Kommunion

für das ganze Kirchenjahr für zwei bis vier gleiche und gemischte Stimmen a cappella (Psalm: 33,9 — 33,11 — 41,2 — 80,17 — Joh. 6,56 — 103,28 — 112,1 — 116,1 — Conclusio) (1955)

GUTEN MORGEN, AMERIKA

für vierstimmigen gemischten Chor a cappella (1956).

Text von Carl Sandburg = 3 Min.

FÜNF LIEDER

nach Worten von Franz Kafka für Singstimme und Klavier op. 82 (1937/38)

Nur ein Wort, nur eine Bitte · Kämpfte er nicht genug? · Noch spielen die Jagdhunde im Hof · Du kannst dich zurückhalten von dem Leiden der Welt · Ach, was wird uns hier bereitet? *

ZWÖLFTON=KONTRAPUNKT=STUDIEN

52 Seiten mit 100 Notenbeispielen

* In Gemeinschaft mit der Universal-Edition A. G., Wien

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN



ERLAND V. KOCH

Oxberg-Variationen

über ein Thema aus Dalekarlien für Orchester
PB 3815 Studienpartitur DM 7,50

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Neuerscheinung

GOTTFRIED v. EINEM

Fünf Lieder für hohe Stimme und Klavier, op. 25
CL 5855 DM 5,-

HENRY LITOLFF'S VERLAG / C. F. PETERS · FRANKFURT

YNGVE JAN TREDE

Konzert für Orgel mit Streichorchester, 2 Hörnern und Pauken

Partitur/Solo DM 18,-, Orchestermaterial leihweise.
Bisher zur Aufführung erworben:

NDR Hamburg, Bremen · DDR Rundfunk Berlin · Berlin-
West · Statsradiofonien, Kopenhagen

Suite für kleines Orchester

Partitur und Orchestermaterial leihweise.

UGRINO VERLAG · HAMBURG

ERNST KRENEK

20 Miniaturen

Klavier DM 6,-

WILHELMIANA MUSIKVERLAG FRANKFURT/M.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel

Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife.
Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach,
E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner,
Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Stork.
Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang:
Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der
musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung
des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchor-
schule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen:
Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusik-
lehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhyth-
mische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchen-
musik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik:
Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Semi-
nar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung
in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.

stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,

Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigentafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen
für das ganze Jahr DM 6,40

KLAVIER

Erika Frieser, Dabringhausen, Bez. Düsseldorf,
Höferhof 16, Tel. 1 64

Günter Louegk, München, Möhlstraße 30

Doris Rothmund, Mannheim, K. 4, 20, Tel. 2 66 38

Gotthold Heinz Weber, Reutlingen,
Aispachstraße 16, Tel. 72 08.

Charlotte Zelka, Wien, Prinz-Eugen-Str. 14, bei Anders,
spielt: Schönberg, Berg, Webern, Krenek, Dallapiccola,
Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Bartók, Strawinsky

ORGEL

Eberhard Bonitz, Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt
Werke von David, Geiser und Hindemith

Herbert Schulze, Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift,
Telefon 37 26 47, Arbatsky (Passacaglia/Partita) / Krenek
(Sonate) / H. W. Ludwig (Messe) / Milhaud (Préludes) /
Reda (Choralkonzert III) / Weyrauch (Sonate)

VIOLINE

Lothar Ritterhoff, Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79.
Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois
Zimmermann

Berger/Linder, Violin-Klavier-Duo, Basel,
Gröllingerstraße 36

GESANG

Kammersängerin Sigrid Ekkehard, Staatsoper Berlin,
singt: Schönberg, Alban Berg und Schostakowitsch.

Milly Fikentscher-Willach, Konzert-Sopran, Duisburg,
Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50

Annemarie Jung, Sopran, Luzern, Sonnenbergstraße 1:
Hindemith, Krenek, Webern, Schönberg, Dallapiccola,
Liebermann

Maria Vaghetti, Sopran, c/o Hürlimann,
Zürich 2, Seestraße 104

Dore Blindow, Alt, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
Geistliche Konzerte von Burkhard, Micheelsen, Schwarz

Charlotte Salm, Alt, Berlin-Köpenick, Bahrendorferstr. 3

Eugen Klein, Baß-Bariton, Wanne-Eickel,
Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96

Hans Kunz, Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider
Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied — Ballade — Oratorium

Hermann Rieth, Baß-Bariton, singt Schönberg · Hauer ·
Milhaud, Freiburg i. Br., Schönbergstraße 120

TANZ

Jutta Ludewig, Mainz, Goethestraße 6.
Kammertanzabende. Am Flügel: Volker Hoffmann.

WER LIEFERT NEUE MUSIK?

BOTE & BOCK
Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 9a
Tel. 32 39 81

Donemus — Jac. Obrechtstraat 51, Amsterdam.
Zeitgenössische niederländische Musik. Vertreter für
Deutschland: Rud. Erdmann, Adolfsallee 34, Wiesbaden.

Hofmeister — Das Fachgeschäft für gute Musik.
Bielefeld, Obernstraße 15.
Versand nach allen Plätzen

LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“,
Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis

Hans Riedel, Berlin W 15, Uhlandstraße 38
Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

Vi preghiamo di riferirsi sempre alla nostra rivista.

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Junge schwedische Komponisten

Ingvar Lidholm:

Ritornello per Orchestra
Studienpartitur DM 12,—

Bo Nilsson:

Quantitäten für Klavier
(Faksimileausgabe) DM 2,50

20 Gruppen für Piccoloflöte, Oboe u. Klarinette
Stimmen DM 5,—

UNIVERSAL EDITION

Lieder von

BORIS BLACHER

op. 3 Fünf Sinnsprüche Omars des Zeltmachers
für mittlere Stimme und Klavier 2,50

op. 25 Vier Lieder nach Texten von Friedrich Wolf
für hohe Stimme und Klavier 4,—

op. 47 „Francesca da Rimini“. Fragmente aus Dantes
„Göttlicher Komödie“ für Sopran und Solo-
Violine 3,—

op. 57 „Après-lude“. Vier Lieder nach Gedichten von
Gottfried Benn für mittl. Stimme u. Klavier 4,50

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.
Dr. Joseph Neyeses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule /
Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung
für Toningenieure.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

COLLEGIUM MUSICAE NOVAE

Neue Musik
leicht spielbar

bei

BREITKOPF
& HÄRTEL

WIESBADEN

Unsere jüngsten Neuerscheinungen:

C-M-N 33 Hans Gál, Musik für Streichorchester
op. 73 (21 Minuten). Partitur DM 10,—; 5 Streich-
stimmen je DM 1,80

C-M-N 34 Thomas Christian David, Serenade für
Streichorchester op. 10 (12 Minuten). Partitur DM 7,50;
5 Streichstimmen je DM 1,50

C-M-N 35 Alfred Rosenstengel, Concertino für
Schlagwerk solo und kleines Orchester (Klavier vier-
händig und Streicher) (6 Minuten). Partitur DM 9,—;
6 Streichstimmen und Schlagzeug je DM 1,50; Kla-
vier DM 6,—

C-M-N 36 Theodor Warner, Vier Capricen für drei
Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette in B) und Streich-
orchester (12 Minuten). Partitur DM 7,50; 5 Streich-
stimmen je DM 1,20; 3 Blasstimmen je DM 1,20

C-M-N 37 Armin Schibler, Elegische Musik für Flöte
und Violoncello solo mit Streichorchester op. 52
(11 Minuten). Partitur DM 7,50; 2 Solostimmen und
5 Streichstimmen je DM 1,50

Die Reihe wird ständig fortgesetzt. Fordern Sie
unsere Sonderprospekte an!

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

STEREO

DER IDEALE RAUMKLANG

Durch ein revolutionär neues Aufnahmeverfahren wird über den Begriff „High Fidelity“ hinaus ein Zuwachs an Hören und Erleben von Musik ermöglicht, wie es bisher kaum möglich war.

Nachstehend finden Sie eine kleine Auswahl aus unserem Stereo-Programm:

IGOR STRAWINSKY

Der Feuervogel
vollständiges Ballett

Orchestre de la Suisse Romande
Dirigent: Ernest Ansermet

SXL 2017

PETER TSCHAIKOWSKY

Violinkonzert D-dur, op. 35

Jascha Heifetz, Violine
Chicagoer Symphonie-Orchester
Dirigent: Fritz Reiner

LSC 2129

PETER TSCHAIKOWSKY

Konzert für Klavier und Orchester b-moll, op. 23

Van Cliburn
Symphonie-Orchester
Dirigent: Kyrill Kondraschin

LSC 2252

RICHARD WAGNER

Die Walküre

Wiener Philharmoniker
Dirigent: Georg Solti

SXL 2031/32

OTTORINO RESPIGHI

Pini di Roma (Römische Pinien)
Fontane di Roma (Römische Brunnen)

Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion
Nationale Belge, Bruxelles
Dirigent: Franz André

SLT 43004

Fragen Sie bitte Ihren Schallplatten-Fachhändler nach unserem neuen STEREO-Prospekt

TELEFUNKEN

DECCA

RCA

TELDEC »Telefunken-Decca« Schallplatten-Gesellschaft m. b. H., Hamburg

LUIGI DALLAPICCOLA

BÜHNENWERKE

Il prigioniero (Der Gefangene)

Ein Prolog und ein Akt aus »La torture par l'espérance« von Count Villiers de l'Isle Adam und aus »Ulenspiegel und Lamme Goedzak« von Charles de Coster (ital., dtsh.)

Job, »sacra rappresentazione« (1950)

für Soli, gemischten Chor, Sprecher, Sprechchor und Orchester (ital., dtsh.)

ORCHESTERWERKE

Due pezzi für Orchester (1947)

Variationen für Orchester

CHORWERKE

Canti di liberazione für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester

INSTRUMENTALWERKE

Sonatina canonica in Es-Dur

über ein Capriccio von Niccolò Paganini für Klavier (1942)

Quaderno musicale di Annalibera für Klavier (1952)

Zwei Etüden für Violine und Klavier (1947)

Tartiniana Divertimento für Violine und Orchester (1951)

Tartiniana seconda Divertimento für Violine und Orchester

VOKALWERKE

Cinque Frammenti di Saffo für Gesang und Kammerorchester (1942)

Sechs carmina Alcaeï für Sopran und kleines Orchester (1943)

Due liriche di Anacreonte

für Gesang, 2 Klarinetten, Bratsche und Klavier (1946)

Rencesvalos

Drei Fragmente aus »Chanson de Roland« für Gesang und Klavier (1946)

Quattro liriche di Antonio Machado für Gesang und Klavier (1949)

Goethe-Lieder (Westöstlicher Diwan)

für Frauenstimme und 3 Klarinetten (1953)

An Mathilde

Kantate nach Texten von Heinrich Heine für Frauenstimme und Orchester (1955)

Cinque canti da »Lirici Greci« für Bariton und Instrumente (1956)

EDIZIONI SUVINI ZERBONI, MILANO

Deutsche Alleinvertretung:

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ